almanah TRIBUNA '80

INDICELE ALFABETIC AL AUTORILOR

● ANTONESCU, Georgeta (42).

● BARBU, N. (46, 159, 162, 215) ● BĂLAN, Ion Dodu (93) ● BUGARIU, Voicu (221) ● BUZAȘI, Ion (18).

● CESEREANU, Domițian (288, 291) ● CIOPRAGA, Constantin (113) ● COCORA, Ion (230) ● CONDURACHE, Val (274) ● COSMA, Anton (65) ● CUBLEȘAN, Constantin (28, 34, 83, 224) ● CULCER, Dan (126, 233) ● CURTICEANU MARIN, Valentina (155).

● DEACONESCU, Ion (165, 168) ● DRĂGAN, Mihai (54) ● DUICU, Serafim (20, 32, 52, 193, 212, 242).

● FELEA, Victor (60, 123, 176, 254, 257, 265).

● GHIDIRMIC, Ovidiu (251) ● GHIȚULESCU, Mircea (171, 174, 236, 262).

● HÂRLAV, Constantin (167).

● IORGULESCU, Mircea (77).

● LEONTE, Liviu (23) ● LUNGU, Ion (109, 247).

● MANU, Emil (259) ● MARCOȘ, Ion (181) ● MARGA, Andrei (210) ● MARINO, Adrian (79, 201) ● MORARU, Titus (38) ● MUTHU, Mircea (57).

● OARCĂSU, Ion (130, 136, 219, 245, 282).

● PASCU, Ștefan (8) ● PETRESCU, Ioana Em. (13, 15) ● PETRESCU, Liviu (116, 120) ● POANTĂ, Petre (90) ● POPA, Mircea (132, 268, 279).

almanah

TRIBUNA '80

Literatura română de la cronicari pînă azi

almanah TRIBUNA '80

Editat de redacția
TRIBUNA

Redactor șef: DUMITRU RADU POPESCU

Redactori responsabili:
ION OARCĂSU, MIRCEA VAIDA,
CONSTANTIN ZĂRNESCU

Coperta și prezentarea artistică:
VASILE POP SILAGHI

Tehnoredactarea: VASILE LUCACIU

Redacția și administrația: Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1,
telefon 14331 și 13234.

Cronicarii

Secolele XVII și XVIII reprezintă epoca de înflorire a istoriografiei în limba română, în această lungă etapă fiind scrise cîteva dintre cele mai valoroase texte sub aspectul luminării culturii și mentalității românești și, totodată, unele dintre cele mai izbutite opere din punct de vedere al valorii artistice. Numărul scrierilor istorice este foarte mare, dar deasupra tuturora se ridică cele ale cronicarilor moldoveni Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, ale muntenilor Constantin Cantacuzino și Radu Popescu sau a transilvăneanului Radu Tempea.

Grigore Ureche, primul cronicar în limba română a cărui scriere ni s-a păstrat, a scris *Letopisețul Țării Moldovei*, care cuprinde istoria Moldovei de la întemeiere, 1359, pînă la a doua domnie a lui Aron vodă (1594). Miron Costin are o activitate literară mai bogată, scriind opere în limba română *(Letopisețul Țării Moldovei*, 1595—1661, *De neamul moldovenilor*, poema filosofică în versuri *Viața lumii)* și în limba polonă *(Cronica țărilor Moldovei și Munteniei* și *Istoria în versuri polone despre Moldova și Țara Românească)*. De la 1661 evenimentele moldovene sînt povestite înainte în *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija vodă pînă la a doua domnie a lui Ion Mavrocordat* de Ion Neculce. Ca extindere în timp, *Istoriile domnilor țării Românești* ale lui Radu Popescu acoperă pe plan muntean cea mai mare parte a celor trei cronici moldovene, prezentînd evenimentele de la 1290, așadar cronica lui Grigore Ureche, pînă la 1728, cu un minus de 15 ani față de însemnările lui Ion Neculce. În schimb, *Istoria Țării Românești* a stolnicului Constantin Cantacuzino se suprapune ca epocă, idei și orizont științific operei lui Miron Costin *De neamul moldovenilor*, ambele lucrări sondînd evenimente și aspecte aparținătoare începuturilor istoriei românești, elucidînd probleme legate de originea limbii și a poporului român sau de continuitatea sa pe teritoriile dacice. *Istoria sfintei biserici a Șcheilor Brașovului* a lui Radu Tempea, deși diferită ca structură și informație față de cronicile muntene și moldovene, este dovada preocupărilor cărturărești mai mult decît meritorii în Transilvania. Cronicarul brașovean și alții ca el pregătesc prin întreaga lor activitate Școala ardeleană, cunoscîndu-le opera în toate detaliile ei avem o explicație deplină asupra apariției de mai tîrziu a unor mari învățați ca Inochentie Micu, Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior și alții.

Pe lîngă rolul informativ pe care opera acestor cărturari îl deține, prin numeroasele date istorice ce le pun la dispoziția cititorului, se remarcă la toți cronicarii și dorința de a instrui și educa, de a oferi urmașilor, prin opera lor, o călăuză în viață. Sub aspect teoretic problema e prezentată mai ales în predosloviile semnate de acești cărturari, fie „ca să nu să înece anii trecuți și să nu să știe ce s-au lucrat“ și ca „să rămîie feciorilor și nepoților, să le fie de învățătură, de pre cele bune să urmeze și să să învețe și să să îndirepteze“ (Grigore Ureche), fie „că letopisețele nu sînt numai să le citească omul, să știe ce au fost în vremuri trecute, ce mai mult să fie de învățătură ce este bine și ce este rău și de ce să să ferească“ (Miron Costin). Ion Neculce pune și el la dispoziția marelui public o operă instructivă, ieșită din experiența vieții sale: „Deci, fraților cititorilor, cu cît veți îndemna a ceti pre acest letopiseț mai mult, cu atîta veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroave, la domni și la noroadele de cinste“. De aceleași nobile idealuri sînt antrenați și ceilalți cronicari, chiar dacă nu toți ajung să și le formuleze sub aspect teoretic, dar în practică realizează întrutotul aceste deziderate. Cel mai strălucit teoretician al istoriei rămîne însă stolnicul Constantin Cantacuzino, iar predoslovia *Istoriei* sale rămîne în con-

tinuare o desăvîrșită demonstrație pentru elevata formație intelectuală a autorului ei. Învățatul muntean prezintă nu numai scopurile operei, ci și metoda folosită pentru discernerea adevărului și considerațiile teoretice generale asupra izvoarelor, examinîndu-le cu severitate și fără părtinire. *Istoria* lui Radu Tempea la o lectură atentă înfățișează cititorului evenimente de o mare importanță sau documente ale relațiilor școlenilor cu Țările Române.

O caracteristică dominantă a tuturor acestor scrieri este patriotismul sincer și vibrant, manifestat prin dragostea profundă față de patrie și popor și ură față de dușmanul extern, cît și prin stimularea la luptă împotriva cotropitorilor turci. Sub acest aspect exemplificările ar putea fi nenumărate, această atitudine fiind caracteristică fiecărui cronicar în parte, dar cel mai convingător pare a fi Miron Costin. Ca și Ureche, Costin vorbește și el despre lăcomia nemăsurată a turcilor și apreciază atitudinea dîrză a unui domn cum a fost Miron Barnovschi, care a preferat să-și piardă domnia decît să dea cele patruzeci de pungi de galbeni pe care i le pretindea la un moment dat vizirul, nevrînd „nice într-un chip să priimească pentru obicei să nu să facă asupra țării". Nestatornicia politicii turcești care „cu vremea dă, cu vremea ia, precum este vremea așa face", interesată fiind numai de profituri momentane și cuceriri cît mai lesnicioase, este și ea denunțată. Spre deosebire de Ureche, însă, care credea în posibilitatea unei rezistențe armate și fățișe față de turci, Costin îndeamnă mai ales la prudență în relațiile cu Poarta. Turcii erau încă foarte puternici, mai ales în comparație cu o țară mică cum era Moldova, slăbită însă și mai mult de disensiunile interne, de aceea orice act pripit este dezaprobat. Cum știrile aproape contemporane despre Costin, consemnate de urmașul său Ion Neculce, ni-l prezintă ca pe un om deosebit de curajos, care a știut nu o dată să ia hotărîri de mare consecință și să înfrunte chiar cu cuvinte pline de bărbăție pe demnitarii turci, avertismentul pe care-l dă în cronică capătă o și mai mare seriozitate și gravitate.

Demonstrația și argumentația pe care o face stolnicul Constantin Cantacuzino în cele trei chestiuni fundamentale ale istoriei românești (unitatea neamului, romanitatea limbii și continuitatea elementului românesc în Dacia) întrec ca metodă și ca orizont istoric tot ceea ce făcuseră înaintașii săi. La cărturarul muntean unitatea neamului românesc se bazează mai întîi pe originea lui și pe faptul că folosește aceeași limbă. În privința limbii susține latinitatea ei și păstrarea caracterului latin în ciuda convietuirii cu popoarele migratoare. Această constatare a uimit și pe unii istorici străini. Citindu-l pe Bonfini, care a remarcat persistența elementului latin în limbă în ciuda tuturor vicisitudinilor prin care poporul român a trecut, stolnicul subliniază atașamentul românilor față de limbă mai mult decît față de viață: „Și așa să vede că lupta și să certa nu pentru viață, cît pentru paza și starea limbii". Vorbind de dispariția unor popoare și limbi, autorul *Istoriei Țării Românești* susține cu hotărîre biruința limbii române în fața tuturor asalturilor ce s-au dat asupra ei din partea limbilor vorbite de popoarele migratoare, iar această biruință o consideră o adevărată „minune". Unitatea românilor intră în atenția stolnicului nu numai pentru explicitarea originii comune a lor, ci și pentru formarea lor ca popor. Ea este o condiție a continuității elementului roman in Dacia. Este pentru prima dată cînd un istoric român discută și argumentează, cu probe valabile și astăzi, problema continuității, aducînd pe lîngă dovezi istorice și argumente ale bunului simț. În ciuda tuturor vitregiilor „ei tot au stătut și s-au ținut cum sînt" deși i-au împresurat și i-au robit „atîtea roduri de oameni, streine și varvare".

Cronicile românești din secolele XVII și XVIII sînt, fără îndoială, primele scrieri în limba română prin care se relevă talente literare autentice, prin prezența unei anumite viziuni asupra realității care depășește modalitatea strict enunțiativă și abstractizantă a istoricului propriu-zis; din ele aflăm nu numai care au fost principalele evenimente istorice de-a lungul a mai multor secole, ci venim în contact cu însăși

substanța lor concretă, umană mai ales, într-un mod care ne dă senzația participării, a prezenței, a contemporaneității. Cronicarii au un anumit simț pentru particularul expresiv, pentru amănuntul pitoresc uneori, iar fraza lor se încarcă de materia vieții, izbutind să zugrăvească adevărate personaje, să relateze întîmplări nu lipsite de fiorul aventuri sau să provoace adeziunea cititorului față de anumite adevăruri morale prezentate cu un talent autentic. Cele mai cunoscute și totodată cele mai la îndemînă exemplificări ni le oferă cronicile moldovene. De aceea apelăm, de data aceasta, la alți doi cronicari, la fel de dotați, obișnuiți de literatură, la Radu Popescu și Radu Tempea.

Talentul de povestitor al acestora se afirmă mai ales prin mînuirea cu o mare dexteritate a dialogului, pe care-l găsim ca o formă literară deosebită și ca un procedeu avansat al relatării cronicărești literare, în felul acesta descrierea unor momente istorice putînd intra, cu ușurință, într-o antologie a literaturii noastre vechi. Excelente sînt, bunăoară, la Radu Popescu momentul cînd se sugerează cititorului adevărata față a lui Gheorghe Ștefan, logofătul lui Vasile Lupu, care uneltea din umbră împotriva binefăcătorului său, sau scena mazilirii lui Antonie vodă din Popești, iar la Radu Tempea, atunci cînd cronicarul însuși este martorul ocular al celor narate, dialogul este punctat de gesturi, de intensitatea și tonul vocii, astfel încît portretul cronicarului se conturează pe deplin. Dîrzenia, firea semeață și mîndria cronicarului brașovean, se dezvăluie mai ales cu ocazia anchetării lui de către gospodarii municipalității. La cronicarul muntea unele scene de luptă rivalizează cu cele ale cronicarilor moldoveni, prin prezentarea plină de culoare a momentelor mai palpitante din toiul bătăliilor. Este o mare calitate a autorului *Istoriilor domnilor Țării Românești* că știe să utilizeze cu multă subtilitate amănuntul semnificativ, sub acest aspect apropiindu-se foarte mult de Ion Neculce. Ca și cronicarul moldovean, Radu Popescu înregistrează unele nunți sau logodne, memorabilă fiind căsătoria feciorului lui Radu vodă munteanul cu fata Ducăi vodă din Moldova, cu această ocazie fiind descrisă și o reprezentație teatrală în care, după afirmația lui George Călinescu, „este încîntătoare ritmica aceea mahalagesc pitorească cu care se înșiră acrobațiile". La fel de izbutită este descrierea spaimei trăite de locuitorii Bucureștilor la intrarea soldaților austrieci în acest oraș, nelipsită de reale elemente plastice: groaza era atît de mare încît limba nu poate povesti, apoi fuga oamenilor cu muierile și copiii de mînă, cu alții în brațe, nemîncați, pe frig etc. Pagini de literatură autentică realizează Radu Tempea cu prilejul prezentării foametei și ciumei care au bîntuit ținutul Brașovului, lăsînd urme dintre cele mai dureroase, dezastrul fiind atît de mare încît „să întărise omorul, cît să spărease oamenii că nu va mai rămîne nimini".

Scrierile cronicarilor români demonstrează evident un efort intelectual, un efort al minții, pe care unul dintre cei mai înzestrați dintre ei, Miron Costin, l-a intuit cel mai bine, lăudîndu-l, deoarece, spune cronicarul, „lăsat-au puternicul Dumnezeu iscusită oglindă minții omenești scrisoarea dintru carea, dacă va nevoi omul, cele trecute cu multe vremi le va putea ști și oblici . . . că nu iaste alta și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului zăbavă decît cetitul cărților". Este acesta un fel de testament peste veacuri cu care Miron Costin, și, împreună cu el, toți ceilalți, au izbutit să-și fixeze un loc de cinste în istoria culturii și literaturii române.

OCTAVIAN ȘCHIAU

Dimitrie Cantemir

S-a născut la 26 octombrie 1673, în Dimitrievka și a murit la 29 august 1723, la Petersburg. Fiu al lui Constantin Cantemir domn al Moldovei între anii 1685—1693 și al Anei Cantemir, născută Bantaș. A luat primele cunoștințe de învățătură la Iași cu Ieremia Cacavelas, un cărturar călugăr. Și-a continuat apoi studiile la Academia grecească a Patriarhiei din Constantinopole, fiind ostatec (a trăit la Constantinopole mai mult de douăzeci de ani).

În 1714 a fost ales membru al Academiei din Berlin, la propunerea marelui filosof Leibniz.

D. Cantemir și-a scris prima carte în jurul anului 1700: Divanul, Metafizica și Logica.

Opere: Tratatul de muzică turcească, *1703;* Istoria Ieroglifică, *1705;* Descrierea Moldovei, *1714;* Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea, *Iași, 1898;* Despre Coran, *Cernăuți, 1927;* Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago, *București, 1928;* Descrierea Moldovei *(traducere după text latin) Buc. 1973;* Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othohmanicae *(traducere din latină de I. Hodoș) în* Opere vol. III, *Buc, 1876;* Viața lui Constantin Cantemir *(traducere de Radu Albala) prefață de Const. G. Giurescu, Buc., 1973;* Evenimentele Cantacuzinilor și Brîncovenilor *(traducere de G. Sion), Buc., 1878;* Hronicul vechimei a Romano-Moldo-Vlahilor, *în* Opere vol. VIII *Buc., 1901;* Loca obscura in Catechisi, *1720 (operă inedită);* Colectanea Orientalia, *în* Opere *VII*, 1883.

Referințe critice: G. Călinescu, Istoria literaturii române... *Buc. 1941; P. P. Panaitescu,* D. Cantemir, Viața și opera, *Buc., 1958; D. Bădărău,* Filosofia lui D. Cantemir, *Buc., 1964; Manuela Tănăsescu,* Despre Istoria ieroglifică, *1970; P. Vaida,* D. Cantemir și umanismul, *1972; Doina Curticăpeanu,* Orizonturile lumii și vieții în opera cronicarilor români, *1975.*

Și-a statornicit în lumea culturii o tradiție cu implicații și semnificații multiple, bune și binefăcătoare și unele și altele pentru cunoașterea valorilor culturale din trecut și, astfel, pentru cunoașterea culturii și civilizației de astăzi: cinstirea, în felurite moduri, a bărbaților iluștri, care, prin gîndirea și înfăptuirile lor au depășit, încă în viață sau după aceea, fruntariile țărilor lor. Care, prin opera lor, au contribuit la progresul cultural și științific, la progresul general al omenirii. Între aceste personalități, învățatul român: istoric, filosof, literat, geograf, etnograf, muzicolog, om politic, Dimitrie Cantemir s-a numărat pe cînd trăia, sporindu-și prestigiul mereu, la loc de cinste. Este explicația înscrierii numelui său, alături de nume ilustre de învățați ai lumii, pe frontispiciul bibliotecii Saint Genéviève din Paris. Este explicația alegerii sale ca membru al Academiei de științe din Berlin, alături de puțini străini ce s-au bucurat de asemenea cinste. Este explicația traducerii unora din operele sale în numeroase limbi de circulație universală. Este, în sfîrșit, explicația cinstirii prin care a fost înconjurat de oamenii culți și cultivați ai vremii sale și ai vremuri-

lor următoare. A cinstirii sale de întreaga națiune română și de toate națiunile lumii, prin intermediul UNESCO, la împlinirea a trei secole de la naștere și a două secole și jumătate de la moarte.

Cel ce va deveni savantul multilateral, cobora dintr-o familie de răzeși moldoveni, care au urcat, prin vrednicie, treptele ierahiei sociale și politice pînă la scaunul domniei. A putut fi, deci, instruit acasă, de dascăli învățați în științele vremii, învățînd cu ușurință limbile greacă, latină și slavonă, istoria și filosofia, după cum mărturisește un sol muntean ce a vizitat curtea din Iași, care l-a văzut pe copilul Dimitrie „*înconjurat de cărți și arme*".

De abia împlinise Dimitrie Cantemir 25 de ani și era autorul unei lucrări pretențioase, de filosofie și etică: *Divanul* sau *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, lucrare ce nu excelează prin originalitate, dar se impune prin încercarea reușită, în mare măsură, a îndrăznețului tînăr de a realiza o operă unitară.

La Constantinopol a învățat la Academia Patriarhiei sau „*Marea Școală*", cea mai înaltă instituție de învățămînt din această parte a Europei. Aici reușește să asimileze cele trei mari culturi, necesare activității sale și care au făcut posibilă asemenea activtiate: clasicismul greco-latin, umanismul european și cultura musulmană. Cuprinzătoarea sa învățătură, adunată cu interes și pasiune, cu perseverență și migală, se concretizează în alte lucrări, tot mai originale și tot mai filosofice. Filosofie mistică, însă, și sub influența încă a profesorului său Ieremia Cacavela și a ambianței ce domina la Constantinopol. Așa cum se cuprinde în lucrarea *Imaginea științei sacre* sau *Metafizica*, scrisă la vîrsta de 27 de ani doar. Sau în *Logica*, mai mult un manual pentru elevii săi. Și, tot din această perioadă, este culegerea de extrase din *Fizica* învățatului olandez Ioan Baptista van Helmont, cu scopul folosirii acestora în lucrările sale de filosofie. Este însemnată lucrarea lui D. Cantemir *Tratatul de muzică turcească*, atît pentru faptul că este primul tratat de acest fel, tînărul moldovean fiind socotit, de aceea, cel dintîi muzicolog turc, cît și pentru faptul că a fost scris în limba turcă. Cantemir înscriindu-și, astfel, numele în istoria literaturii otomane.

Aceste lucrări de debut, realizate pînă la vîrsta de 30 de ani, sînt remarcabile, cel puțin din două puncte de vedere. Mai întîi, prin dezvăluirea preocupărilor multilaterale ale tînărului învățat, a gîndirii sale umaniste și a concepției sale renascentiste despre omul de cultură. În al doilea rînd, prin pregătirea drumului spre adevărata și originala sa creație, istoriografia.

Istoriografia, în mintea acestui savant tînăr, avea o îndoită însemnătate: una științifică — reconstituirea tabloului societății omenești — și alta practică — pîrghie de susținere a veleităților sale politice. O știință militantă în slujba unei cariere politice, o știință care, prin concluziile analizei proceselor istorice, putea constitui o busolă printre meandrele politice de la începutul secolului al XVIII-lea în această parte a Europei și în Europa întreagă.

Cea dintîi și cea mai „*actuală*" și, deci mai „*practică*" dintre lucrările cu caracter istoric ale lui Dimitrie Cantemir datează din 1705; este vorba de *Istoria ieroglifică* — istorie contemporană, filosofie, literatură alegorică, pamflet, politic. Sub înfățișarea unor animale patrupede se ascund marii boieri moldoveni și sub aceea a unor păsări răpitoare boierii munteni, și unii și alții hrăpăreți și dornici de mărire și putere, abuzivi și opresivi. Este o frescă, adevărat foarte întunecată, a societății „*înalte*" din țările române și imperiul otoman.

Mai cuprindea această lucrare o altă idee, rezultat al observației directe și pătrunzătoare a tînărului învățat și om politic în același timp. Anume că Imperiul otoman cobora mereu pe panta declinului politico-militar.

În scurta sa domnie (14 noiembrie 1710 — 12 iulie 1711) Dimitrie Cantemir încearcă să pună în aplicare atît concepțiile social-politice interne, cît și cele de politică externă, în măsura în care i-a îngăduit timpul și împrejurările. Pozițiile marii oligarhii boierești sînt știrbite. În politica socială, începutul aplicării concepțiilor teoretizate în scrierile sale a fost scăderea „*birului steagului*", obligația țărănimii la schim-

barea domniei pentru plata obținerii tronului. Nu este greu de reconstituit baza socială a domniei: țărănimea în general, dependentă și liberă, mica boierime, orășenii și biserica. Toți cei interesați în slăbirea oligarhiei boierești prin întărirea domniei; toți cei ce, prin instaurarea unei domnii autoritare, a unei monarhii „absolutiste", nădăjduiau alte foloase, pentru ei și cîștiguri pentru țară, așa cum se cuprindea în lucrările istorice de pînă acum ale domnului și cum se va cuprinde în altele de mai tîrziu. În tratatul de alianță cu țarul Rusiei Petru cel Mare se vor cuprinde atît principiile de politică socială internă, cît și cele de politică externă. Socotea Dimitrie Cantemir că a sosit momentul de mult așteptat pentru împlinirea deodată a principiilor sale absolutiste și realizarea independenței Moldovei. Războiul ruso-turc era pregătit cu sîrguință de țarul Petru, care, asemenea lui Cantemir, socotea imperiul otoman în faza de declin. Războiul trebuia să o dovedească pe cîmpul de luptă, iar ca urmare aliații să-și poată realiza proiectele.

Concepțiile și acțiunile domnului moldovean au fost împărtășite de majoritatea populației țării. Dovada imediată și concludentă este răspunsul la chemarea domnului pentru ridicarea la oaste. S-au adunat mulțimi de boieri mazili, slujitori, orășeni, slugi boierești. Boierimea mare lipsea, se depărtase chiar de domn. Sfîrșitul luptei de la Stănilești, pe Prut, din 12/23 iulie 1711, a fost, însă, defavorabil aliaților. Consecințele pentru domnul Moldovei, de asemenea. Dimitrie Cantemir este silit să-și părăsească țara pentru fericirea căreia s-a străduit din toate puterile sale și să-și trăiască viața, pînă la sfîrșitul zilelor, peste 12 ani, în Rusia, cinstit după cuviință de aliatul de care-și legase soarta.

Gîndul la țară, însă, nu-l părăsi nici un moment. Și nici un moment nu renunțase la concepțiile sale politice și sociale, cu privire la cîrmuirea țării. Dimpotrivă, în lucrările sale istorice dintre anii 1711 și 1722, concepțiile social-politice și instituționale sînt mai dezvoltate, sînt mai fundamentate în comparație cu cele cuprinse în *Istoria ieroglifică*, lucrările înseși sînt mai științifice, mai adînci și îmbrățișează o problematică mai cuprinzătoare. Pe de altă parte, a fost folosită în acest scop și șederea lui Cantemir în Rusia, unde a avut posibilitatea să studieze și mai ales să observe tendințe și reforme în același sens, izvorîte din aceeași concepție. De la situația Moldovei porneau proiectele și poporul român de pretutindeni a rămas obiectul principal al investigațiilor, al cercetărilor, al operelor sale, fie că se refereau în întregime la țara sa și la poporul român, cum au fost *Descrierea Moldovei* și *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, fie că se refereau la imperiul otoman, cum au fost *Istoria creșterii și descreșterii Porții otomane* și *Sistema religiei mahomedane*.

Gîndul la Moldova și la români îl stăpînește, de asemenea, în întreaga sa activitate științifică. Prin alegerea sa, în iulie 1714, ca membru al Academiei de științe din Berlin — cel dintîi român membru al unei Academii străine, — Cantemir a cinstit nu numai instituția care l-a ales, ci mai ales neamul din care se trăgea și pe care-l reprezenta, deoarece, așa cum se sublinia în diplomă conferită, „*domnul ereditar al Moldovei, printr-o pildă pe cît de vrednică de laudă pe atît de rară și-a închinat numele ilustru cercetării științifice*".

Moldova și interesele poporului român îl obsedau și, de cîte ori un prilej favorabil se ivea, proiectele sale i se păreau realizabile. Îndemnuri la război împotriva turcilor adresate țarului și sfetnicilor acestuia, trimiși tainici în Moldova, Țara Românească și Transilvania lucrau la sugestiile sale în același scop. Dorințele nu i s-au împlinit, însă, din cauza vicisitudinilor vremii, murind cu dorul său purtat în gînd și în inimă.

Prin *Istoria Imperiului otoman*, cu titlul original în limba latină, în care a fost scrisă și lucrarea: *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* (adică: *Creșterea și descreșterea Porții otomane*), Dimitrie Cantemir s-a făcut cunoscut și s-a impus ca un istoric european de primă mărime pentru vremea sa. Mai întîi, prin cartea ce dezbătea un subiect de mare interes pentru lu-

mea europeană de la începutul secolului al XVIII-lea și în al doilea rînd, prin ideile cuprinse în ea cu privire la drumul ascendent, care se încheiase, în ultima treime a secolului al XVII-lea (1672), făcînd loc declinului. Înțelesese istoricul român realitatea, datorită observațiunilor și intuiției sale pătrunzătoare, mai veridic decît mulți contemporani ai săi, influențați de aspectele ușor vizibile. Observație și intuiție, care va constitui temeiul înțelegerii declinului Porții otomane și din partea lui Karl Marx, care sublinia, într-o scrisoare adresată lui Fr. Engels, că „*organizarea imperiului turc suferea atunci un proces de destrămare și că decăderea rapidă a puterii și măririi otomane începuse într-o epocă anterioară*" (asediul Vienei. 1683). *Istoria Imperiului otoman* era nu numai o lucrare cu caracter istoric, ci, în același timp, și cu caracter politic. Un gen cultivat de cei mai învățați gînditori ai vremii, începătorii gîndirii iluministe (Voltaire, Montesquieu).

Concepția cu privire la evoluția societății se reîntîlnește și într-o altă lucrare a lui Cantemir, de mai mică valoare științifică, scrisă în același timp și intitulată pretențios: *Cercetarea (cunoașterea, naturală (fizică) a monarhiilor*. Este vorba de cunoașterea lucrurilor prin prisma rațiunii, concepție potrivnică cunoașterii mistice a acestora. Evoluția istoriei universale, raportată la cele patru „*monarhii*", se întemeiază pe logica aristotelică, în sensul transformării continue a societății, cele vechi generînd altele noi, iar acestea, la rîndul lor, altele.

Asemenea altor scrieri ale lui D. Cantemir, și *Istoria Imperiului otoman* și *Cercetarea (cunoașterea) monarhiilor* sînt lucrări cu caracter militant. Timpul scrierii lor, 1714—1716, este al pregătirii și începerii unui nou război austro-turc, de care fostul domn moldovean lega mari nădejdi cu privire la independența Moldovei, cu ajutorul rușilor.

Concluzia este asemănătoare și în cea de a treia scriere cantemiriană, cu privire la *Sistema religiei mohamedane*. Excursul autorului în învățăturile *Coranului*, în credințele populare, în datinile mohamedane constituie o pregătire a încheierilor politice urmărite de Cantemir: lupta împotriva turcilor pentru eliberarea țărilor și popoarelor oprimate.

*

Caracterul științific se îmbină cu cel politic și în scrierile lui Dimitrie Cantemir referitoare la români. Au fost cele mai valoroase și au rămas cele mai valoroase din întreaga operă cantemiriană. Explicația se cuvine căutată în identificarea plenară a autorului cu problemele acestor lucrări, înțelegerea mai adîncă a lucrurilor, nu numai datorită temeiului documentar mai vast și mai variat, ci, într-o măsură cu mult mai mare în comparație cu celelalte lucrări, datorită înțelegerii unor aspecte ale vieții și mentalității oamenilor, necuprinse în izvoarele scrise.

Descrierea Moldovei, *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, în primul rînd, sînt opere fundamentale, capitale, care nu și-au pierdut importanța nici după mai bine de două secole și jumătate, la care se cuvin adăugate altele, de mai mică însemnătate: *Viața lui Constantin Cantemir* și *Evenimentele Cantacuzinilor și ale Brîncovenilor*.

Cea dintîi este istorie, geografie, economie, etnografie, instituții. Este înfățișarea Moldovei de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor sub toate aspectele, cu toate implicațiile, în evoluție și în starea prezentă a lucrurilor. Este, în același timp, *Descrierea Moldovei* și o fundamentare a unor concepții social-politice ale autorului, cuprinse și în alte lucrări ale sale de mai înainte, aici dezvoltate și demonstrate mai pe larg și mai convingător. Pentru sine, pentru cei din jurul său și pentru cei rămași acasă, în Moldova, pentru oamenii de cultură din Europa. De aceea, opera e scrisă în latinește, la invitația Academiei din Berlin, în anul 1716. O scriere cu caracter științific, dar în aceeași măsură și o scriere cu caracter politic. O scriere de informare a străinătății, dar în același timp și în aceeași măsură o scriere în apărarea intereselor domniei, a independenței țării.

Scop asemănător, folosind alte mijloace, urmărește Cantemir și prin harta Moldovei anexată *Descrierii* Cea

dintîi lucrare cartografică privitoare la Moldova, realizată de un moldovean, harta cuprinde Moldova așa cum o dorea Cantemir și bunii patrioți moldoveni și așa cum o exprimase în tratatul din 1711, încheiat cu țarul Rusiei.

Ideile cuprinse în lucrările lui Dimitrie Cantemir cu privire la drepturile poporului român, la aspirațiile acestuia spre libertate și independență, la domnia ereditară și autoritară pretindeau un temei istoric serios, puternic, convingător. Asemenea temei se cuvenea căutat încă de la origini, dezvoltat apoi pas cu pas, pînă în timpurile contemporane autorului. *Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor* trebuia să servească acestui scop. *Hronicul* lui Cantemir cuprinde, deopotrivă, pe ardeleni, moldoveni și munteni. Titlul însuși, în forma sa completă, exprimă gîndul și concepția autorului cu privire la conținutul operei *Hronica a toată Țara Românească (care apoi s-au împărțit în Moldova, Muntenia și Ardealul).*

Operă științifică erudită, *Hronicul*, care începe cu originile și ajunge cu relatarea evenimentelor istorice pînă în secolul al XVIII-lea, n-a fost scris numai pentru a lămuri anumite probleme de însemnătate capitală. Cantemir n-a făcut doar lucrări — este o operă militantă, urmărind scopuri politice concrete, spre binele țării și al poporului român. Judecată și din acest unghi lucrarea, se explică mai ușor unele interpretări subiective. Originea „nobilă" din romani curați neamestecați, continuitatea neîntreruptă, însemnătatea politică și culturală a înaintașilor, unitatea neamului românesc etc. erau evocate și reconstituite de savantul patriot spre mîndria „neamului". Dar nu o mîndrie deșartă, ci o mîndrie vrednică de cinste prin faptele urmașilor, care erau datori *„lipsurile să-și împlinească"*, pentru ca, așa precum odinioară strămoșii, tot astfel și ei să fie vrednici de cinste și bărbăție. Cinste și bărbăție pentru libertatea și fericirea patriei, a neamului românesc.

Cele trei idei fundamentale: originea, continuitatea și unitatea poporului român constituie pîrghia principală de susținere a întregii opere. Moldovenii, muntenii și ardelenii, care *„cu un nume de oști se cheamă români"*, sînt urmașii romanilor. Mîndru de originea poporului român, Cantemir îl socotește de sînge curat, *„neam de evghenie"*. Era și un răspuns scornitorilor de *„basme"*.

În lupta poporului român pentru libertate, nu numai originea *„nobilă"* era folosită ca argument hotărîtor, ci și continuitatea neîntreruptă pe locul de așezare a coloniștilor romani. *„Neamul care demult s-a colonizat cu romani de atunci pînă acum necurmat locuiește în Dachia"*, proclamă Cantemir. Și nu doar o ramură a poporului român, ci totalitatea lui, toți românii din Dacia de odinioară, *„așa neclătiți și în veci nemutați i-a lăsat, din care coboară acel neam românesc din Moldova și Țara Românească și Ardeal"*. Substratul politic e urmărit și în afirmarea unității poporului român peste granițele politice ale vremii. Vechea Dacie corespunde celor trei țări românești: Moldova, Țara Românească și Transilvania.

La capătul acestor reflecțiuni cu privire la activitatea științifică și politică a lui Dimitrie Cantemir, se cuvin cîteva cuvinte de încheiere cu privire la acest umanist întîrziat și prevestitor iluminist, cu privire la una din cele mai ascuțite și profunde minți din vremea sa, cum a fost considerat și caracterizat marele învățat român. În gîndirea acestuia nu-și găsesc loc întîmplarea și hazardul; locul acestora e luat de rațiunea întîmplărilor, fenomenele care-și au cauzalitatea lor obiectivă și necesară. Asemenea principii au fost aplicate sau au fost încercate în lucrările istorice ale lui Cantemir. Pe temeiul principiilor evoluției de la vechi la nou, de la inferior la superior, Cantemir ajunge la concluzii politice concrete: boierii, ridicați la o situație atît de înaltă, erau condamnați pieirii. Conține această concepție unele principii dialectice, în germene este adevărat, prin unghiul cărora judecă relațiile sociale, antagonismele dintre clase și categorii sociale, dintre popoarele cuceritoare și cele subjugate. După cum lupta pentru libertate a claselor și categoriilor sociale oprimate este îndreptățită, după cum acestea nu sînt datoa-

re să se supună legilor nedrepte, tot astfel sînt îndreptățite a lupta pentru libertatea lor și popoarele subjugate. Monarhul absolutist își validează, astfel, pretențiile de autoritate necontestată, patriotul, îndemnul la lupta pentru independența țării, savantul, dreptul la conducerea societății.

Prin gînduri și idei, prin faptele și înfăptuirile sale, Dimitrie Cantemir se ridică cu mult deasupra contemporanilor săi, prefigurînd epoca lumniilor, a Școlii ardelene, pe care a influențat-o nemijlocit. *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, o copie a acestuia, revizuită de însăși pana autorului, cumpărată la Viena de luminatul vlădică Inochentie Micu și dus la Blaj, a constituit cartea de căpătîi pentru istoricii Școlii ardelene: Samuil Micu, Gheorghe Șincai și Petru Maior. Cantemir este socotit astfel pe bună dreptate, un precursor al Școlii ardelene, al iluminismului românesc. Și este considerat, cu aceeași îndreptățire, inspiratorul — prin argumentele istorice și politice cuprinse în operele sale — luptei pentru independență a poporului român și al celorlalte popoare din sud-estul Europei. Personalitate remarcabilă și strălucită a culturii românești, om de știință de mărime europeană, Dimitrie Cantemir și-a sporit mereu prestigiul științific și politic pe măsura deslușirii cît mai veridice a gîndirii sale moderne, a concepțiilor sale înaintate, a iubirii sale calde față de patrie și de popor, față de toate popoarele dornice de libertate.

Acad. profesor ȘTEFAN PASCU

Ion Budai-Deleanu

S-a născut la 6 ianuarie (?) 1760 în Cigmău, județul Alba. A murit la 24 august 1820, în Lwow (Galiția, azi U.R.S.S.).

Studii primare la Cigmău; gimnaziul din Blaj (1770—1777); studii de teologie și filosofie la Universitatea din Viena (1777—1783), ca bursier al Colegiului Sf. Barbara; studii de drept (neatestate documentar) la Viena, după 1784.

Antum a publicat doar traduceri oficiale: Carte trebuincioasă pentru dascalii școalelor de jos *(1786), codul civil și penal, noul cod penal (1807) și civil (1812), ultimele prilejuindu-i crearea terminologiei juridice moderne românești. Memoriul oficial* Kurzgefasste Bemerkungen über Bukowina *e în fond o monografie a regiunii. E posibil să fi participat la elaborarea* Supplex-*ului; i s-au mai atribuit, recent, două lucrări cu caracter politic: o* Combatere *anonimă a comentariilor lui Eder la* Supplex, *vădind depășirea ideologiei* Supplexului *înspre o ideologie revoluționară și o concepție istorică modernă, și un memoriu confidențial în favoarea națiunii române adresat împăratului în 1804. Postum au fost publicate (de I. Pervain și de M. Teodorescu) fragmente din lucrările sale istorice* (De originibus populorum Transylvaniae), *lingvistice* (Fundamenta grammatices linquae romaenicae; Temeiurile gramaticii românești; Dascalul românesc pentru temeiurile gramaticii românești) *și lexicografice* (Lexicon românesc—nemțesc, *începutul unui* Lexicon pentru cărturari). *Tot postum au fost editate (de T. Codrescu, Cardaș, J. Byck și Fl. Fugariu) importantele sale opere literare, poemul neterminat* Trei viteji *și cele două variante ale epopeii eroi-comice* Țiganiada.

Referințe critice: *A. Densușianu,* O musă-cenușăreasă, *în* Cercetări literare, *Iași, 1877; Al. Ciorănescu,* Opera istorică a lui Budai-Deleanu, *în* Cercetări literare, *II, 1936; D. Popovici,* Doctrina literară a „Țiganiadei" lui I. Budai-Deleanu, *în* Studii literare, *IV, 1948; Id.,* Studii literare, *II, Cluj, 1974; P. Cornea,* Ion Budai-Deleanu — un scriitor de Renaștere timpurie într-o Renaștere întîrziată, *în* Studii de literatură română modernă, *Buc., 1962; I. Ghețe,* Opera *lingvistică a lui Ion Budai-Deleanu, Buc., 1966; L. Protopopescu,* Noi contribuții la biografia lui Ion Budai-Deleanu, *Buc., 1967; I. Pervain,* Studii de literatură română, *Cluj, 1971; I. Em. Petrescu,* Ion Budai-Deleanu și eposul comic, *Cluj, 1974.*

Dacă, prin opera sa istorică și lingvistică, Budai-Deleanu împlinește, modernizîndu-l, programul Școlii ardelene, prin opera sa poetică (poemul neterminat *Trei viteji* și mai ales *Țiganiada* cu cele două variante, prima din 1800 și a doua din 1812) el depășește acest program și dă literaturii române nu doar un punct de pornire, ci și prima ei realizare de valoare europeană. Ideologic, ea se plasează în sfera gîndirii iluministe, prefigurînd însă, în *Țiganiada*, idealul de la vechea temă a nebuniei universale (revitalizată în Renaștere, baroc și iluminism), utilizînd sugestii imediate din *Don Quijote* dar respectînd formula clasică a eroi-comicului (definit de Boileau, în *Le Lutrin*, prin dezacordul între natura antieroică a personajelor și gravitatea dicției epice), *Trei viteji* e o operă cu substart politic antifeudal, o parodie iluministă a mentalității medievale. Cei trei viteji rătăcitori se întîlnesc, ca într-un „centru al lumii", nu la visata Cetate Neagră, ci la „cîrcima cea cu două giupînese" (parodie a toposului epic al *centrului)*, lupta lor se încheie nu cu triumful celui mai viteaz dintre cavaleri, ci cu victoria Chireanei, frumoasa țigancă iubită de Născocor, și fuga eroilor încununează turnirul improvizat. Dar vitejii improvizați, porniți în căutarea iubirii și a aventurii după modelul lui Alexandru Macedon sau al lui „Ahileu cel mare", au, mai presus de orice, conștiința drepturilor și a demnității lor nobiliare, deși (sau tocmai pentru că) strămoșii nobilului Becicherec Iștoc de Uramhaza au fost țigani „cîrpitori de ciure sparte", iar Chir Calos, mare boier muntean, a debutat în copilărie ca vînzător de covrigi la Stambul.

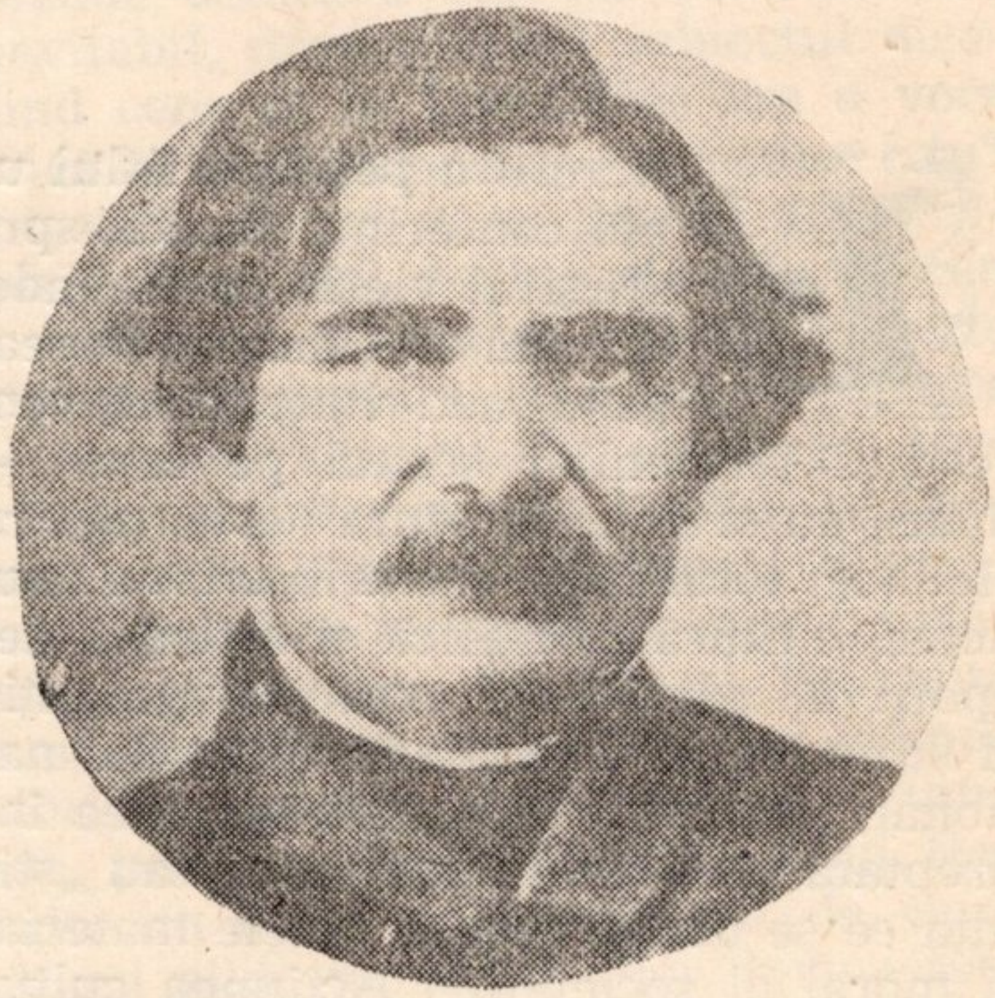
Meditația asupra nebuniei universale constituie și punctul de pornire al *Țiganiadei*. Prima variantă a poemei, în care planul eroic este abia conturat, ilustrează tema nebuniei universale prin aventurile țiganilor, porniți, la porunca lui Vlad Țepeș, pe drumul organizării unui stat propriu, adică pe drumul cuceririi demnității lor umane. Umanitate prerațională, întrupare primitivă a nebuniei instinctelor, tabăra țiganilor eșuează la jumătatea drumului și sfîrșește într-o păruială generală, care însemnează reinstaurarea haosului, reinstaurarea vîrstei precosmice a nebuniei, semnificație subliniată, cosmic, de furtuna apocaliptică ce o însoțește ca o dezlănțuire a stihiilor eliberate. Tematic, varianta secundă a *Țiganiadei* este tot un „tratat despre fericire" în gustul secolului al XVIII-lea, dar ea aduce nu numai o modificare de perspectivă asupra șanselor umanității de a ajunge, „perfecționîndu-se", la fericire, ci și o cristalizare diferită, inedită în plan european, a formulei epice. Poetul restrînge acum spațiul acordat nebuniei universale, adică planul eroi-comic, și amplifică în schimb planul eroic ce tinde a se constitui într-o epopee eroică exemplară, prefigurare a poemei naționale romantice. Epopeea românilor are în centrul ei figura lui Vlad, erou întemeietor (prin impunerea *legii)* și mîntuitor (prin lupta pentru libertate și demnitate națională); materia epică, organizată în conformitate cu *topoi-i* eposului eroic, încorporează acțiunii, prin procedeul homeric și vergilian al „rememorărilor", materialul istoric prezentat în prima variantă în notele explicative; limbajul cîștigă demnitate de *stilus gravis*, atingînd acorduri sublime în finalul acțiunii lui Vlad; prin introducerea lui Romândor, personaj simbolic ce marchează pătrunderea în poemă a noului titan — romantic —, poporul, întreaga operă se încheie în acorduri eroice. Consolidarea eroicului (devalorizat de tradiție prin parodie) este condiționată de descoperirea unei formule moderne a „miraculosului"; miraculosului creștin, ironizat la modul iluminist în imaginea sfinților văicăreți și a arhanghelilor bătăuși care populează cerul *Țiganiadei*, sau caricaturizat în călătoria extramundană a lui Parpanghel (dătătorul de lege al țiganilor, inițiat în misterele torturilor infernale și ale fericirilor din raiul străbătut de rîuri de lapte, pîraie de unt cu „țărmuri de mămăligă moale", șipote de răchie și bălți de vin), i se substituie, în planul de profunzime al operei, confruntarea celor două principii empedocleene, Ura (Urgia) și Iubirea (Libovul sint, celebrat, în Oda iubirii, ca Eros cosmogo-

nic). Miraculosul „filosofic“ de tip deist din *Țiganiada* e consonant cu filosofia leibniziană, dar își are originea în miturile cosmogonice grecești și renascentiste, integrînd existența umană existenței (nașterii și stingerii) cosmosului („astei lumi trecătoare“).

Țiganiada este, pentru literatura română, o operă fundamentală, nu numai prin orizontul cosmologic pe care i-l dezvăluie, sau prin structurarea limbajului epic ce transformă „neajungerea limbii“ în virtutea poetică, esențială pentru epopee, a limbajului originar, ci și prin sinteza operată între tradițiile europene ale eposului (de la Homer, trecînd prin *romanzo*-ul renascentist al lui Ariosto, la Tasso și Milton) și tradițiile folclorice locale, în care poetul descoperă matricea stilistică a literaturii naționale; pentru că, deși cenzurează la modul iluminist „crezătoriile deșarte ale norodului“ și deși aspiră să depășească etapa folclorică a poeziei, Budai-Deleanu integrează operei sale modelul epic al baladei vitejești, simte și pune în valoare virtuțile poetice ale folclorului magic și explicitează în note identitatea de structură între poezia homerică și cea populară. Notele *Țigadianei*, atribuite unei galerii caragialești de comentatori, dublează textul cu un comentariu asupra lecturii, care devine el însuși o aventură eroi-comică a unor multiple lecturi, majoritatea inadecvate. Atitudinea teoretică din note, din *Prolog* și din *Epistola închinătoare*, precum și unele momente sau personaje din poemă (Parpangel, cîntărețul „libovului sînt“) dezvăluie credința renascentistă a autorului în valoarea existențială a artei, iar prin disocierea între „orator“ și „poet“ *Țiganiada* marchează momentul în care poezia își descoperă conștiința de sine și spiritualitatea românească se modernizează, depășind confuzia medievală între poetică și retorică.

IOANA EM. PETRESCU

Ion Heliade Rădulescu



S-a născut la 6 ianuarie 1802, în Tîrgoviște. A murit la 27 aprilie 1872, în București. Studii de limbă greacă, începute cu dascălul Alexe și cu călugărul Naum continuate, după 1815, la Academia domnească de la Schitu Măgureanu; între 1818—1820, elevul lui Gh. Lazăr la Sf. Sava.

Debutează ca lingvist, cu Gramatica românească *(Sibiu, 1828). În literatură debutează cu traduceri din Lamartine și cîteva poezii originale, lamartiniene și ele* (Meditații poetice dintr-a lui A. de la Martin, *1830). Pe lîngă o foarte bogată activitate jurnalistică, desfășurată la* Curierul românesc, Curier de ambe sexe, Gazeta Teatrului Național *etc., pe lîngă numeroase traduceri (din Hesoid, Dante, Ariosto, Tasso, Boileau, Molière, Voltaire, Marmontel, J. J. Rousseau, Lamartine, Ossian, Byron, G. Sand, Dumas, Balzac, V. Hugo, Goethe, Schiller etc.), Heliade a publicat o serie de lucrări literare, lingvistice, istorice, politice, filosofice și de teorie a literaturii, dintre care:* Regulile sau gramatica poeziei, *Buc., 1831;* Culegere din scrierile lui... de prose sci de poesie,

Buc., 1836; Paralelismul între dialectele romanu și italianu, *I—II, Buc., 1840—1841;* Souvenirs et impressions d'un proscrit, *Paris, 1850;* Descrierea Europei după tractul din Paris, *1856;* Biblicele, *Paris,* 1858, Equilibru între anthitesi, *Buc., 1859—1869;* Cursu întregu de poesie generale, *I—IV, Buc., 1868, 1870, 1880;* Seraphita și Oda românilor, *Buc., 1872. Dintre operele postume:* Satirele și fabulele, *Craiova, 1883;* Scrisori din exil, *Buc., 1891;* Historia critică universală, *I—II, Buc., 1892—1893.*

REFERINȚE CRITICE: G. D. Scraba, Ioan Heliade Rădulescu. Începuturile filosofiei și sociologiei române, *1921; G. Oprescu,* Eliade Rădulescu și Franța, *1924; D. Popovici,* Santa Cetate. Între utopie și poezie, *1935; Id.,* Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu, *1935; P. Cornea, în* Studii de literatură română modernă; *1962; G. Călinescu,* I. Eliade Rădulescu și școala sa, *1966, Al. Piru,* Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu, *1971; R. Tomoioagă,* Ion Eliade Rădulescu Ideologia social-politică și filozofică, *1971.*

Literatura politică, titlul unei conferințe ținută, spre sfîrșitul vieții, de Heliade, rezumă emblematic întreaga sa activitate, dacă vom restitui termenilor sensul pe care li-l dădea autorul: „literatura" este, pentru Heliade, totalitatea culturii scrise a unui neam, cultură științifică și artistică deopotrivă, adică este expresia, garanția și stimulentul dezvoltării spiritului național; „politica" înseamnă acțiunea îndreptată spre binele polis-ului, sau „știința ce se ocupă despre binele material și moral al societății". Acțiunea culturală este așadar acțiune politică, angajată în conservarea și propășirea Cetății, căreia îi garantează ființa proprie (prin cultivarea limbii naționale), memoria (prin istorie), evoluția spirituală (prin arte) și binele material (prin științe). Conferința din 1867 reafirmă idealul cultural al generației anterioare, cea care pregătise revoluția și Unirea, sintetizînd elemente ale crezului iluminist (progresul prin cultură) și romantic (idealul național). La 1867, Heliade este supraviețuitorul anacronic al unei vîrste culturale eroice; pacifismul lui evanghelic era deja anacronic la 1848. Dar la 1828, cînd își tipărea *Gramatica românească*, la 1829, cînd scotea *Curierul românesc*, la 1830, cînd introducea masiv în literatura română tonalitatea romantică lamartiniană, la 1831, cînd traducea o primă lucrare de teoria literaturii sau mai tîrziu, cînd încerca o sinteză a spiritualității naționale (mitul folcloric în *Balada Sburătorul*, eposul național în *Mihaida)* și a spiritului european (prin traduceri și proiecte de biblioteci universale sau prin epopeea cosmogonică și sociogonică *Anatolida)*, Heliade era un întemeietor de cultură, însuflețit de idealul mesianic al romantismului. Epocă de sinteză și construcție, prepașoptismul descoperise în Heliade cea mai pură expresie și înfăptuire a sa. Dominanta operei și a existenței lui Heliade e nevoia de sinteză, adică de armonizare a contrariilor. „Contrariile" ce urmează a fi armonizate (Materia și Spiritul în Univers, conservația și progresul în politică, limbajul sublim și limbajul familiar în poezie, angelitatea și demonia în propria structură sufletească — v. *Serafimul și Heruvimul* —, sarcasmul și patetismul ca tonalități stilistice și registre de existență etc.) coexistă în antinomii pregnante și, căutîndu-și punctul de „echilibru între anthitesi", dau existenței și operei lui Heliade un subliniat caracter dramatic. Tradus și explicitat în gesturi simbolice, acest dramatism structural dă vieții lui Heliade un aer de teatralitate, care pare sublimă discipolilor și ridicolă inamicilor săi. Armonizarea contrariilor o încearcă scriitorul, în sistemul său filosofic „treist", prin structura universului în „delte sînte" alcătuite dintr-o dualitate

Eloim
lui sacru △ și a primei
Spiritul Materia

Spirit Materia
delte „istorice, △
Univers

Simțul dispunerii dramatice a antinomiilor modelează și opera lui Heliade. De aici, alternanța tonului heliadesc între epopeic și satiric, între sublim și caricatural. Oricît de savuroasă, oricît de re-

zistentă literar, satira lui Heliade nu e subsumabilă realismului, nici măcar în cazul unor personaje al căror arbore genealogic e de căutat în specia fiziologiilor; comicul se convertește în grotesc și implică sensuri — politice, de obicei — care depășesc simplul exercițiu ludic, într-un cuvînt viziunea scriitorului transcende mediocritatea umană, demonizînd-o, interpretînd-o ca pe o manifestare în care Ideea e martirizată *(Coconul Drăgan, Ingratul,* „ciocoi" din *Echilibru între anthitesi* etc.). Atunci cînd opera nu se înscrie în registrul satiric, ci aspiră la valoarea de totalitate, ea respectă structura arhetipală a „deltei istorice" și se naște prin conjugarea a două limbaje (limbajul Spiritului și cel al Materiei) ca o rezultantă de tip „Universul". Schema funcționează, subiacent, și în *Zburătorul,* unde „pastelul" e o imagine-sinteză a universului în seară, se întorc în sat turmele, nu eminescienele blînde turme de oi, ci turmele mari, de vite grele, încărcate de materie telurică, chemate de cumpene „țipînde", înaintînd „mugind" și făcînd ca aerul să vibreze „de tauri grea murmură". Acordurile sînt de o materialitate densă, care nu se sublimează, eminescian, în cîntec de ape, ci în susurul sevei vitale, în „a laptelui fîntînă". Dar, în momentul secund al pastelului, universul elementar amuțește sub magia „încîntecului" și în tăcere lumea adormită se visează în idee, își visează „înaltul" corelat. Materia densă nu e caricatura, ci termenul dual-armonic al spiritului. Dovadă, și singurele două cînturi terminate din *Mihaida,* epopee națională și poemă a întrupării Logosului în Istorie. În cîntul I, discursul divinității e cuvînt-lumină și poetul încearcă să-l traducă, aproximativ, în limbaj uman, printr-un discurs voit neologistic, care poate motiva acuza de italienism, dar care e corelatul intenției de a crea limbajul sublim, îndepărtat de sensurile comune ale termenilor, limbaj-simbol al rădăcinilor primordiale. Același lucru se petrece în primele două cînturi din *Anatolida,* unde Heliade are curajul de a crea spațiul nud, luminescent, al Ideii. Poetul nu încearcă „plasticizarea" ideilor prin echivalări cu valoare sugestivă; expresia e, cu bună știință, artificială și imaginile nu-și caută puncte de suspensie în sfera experienței senzoriale, pentru că ele trimit la un univers ne-natural, un univers de dinaintea naturii. Rătăcirea italienizată a lui Heliade e o „rătăcire" în căutarea Ideii și neologismul e chemat să îndeplinească o funcție estetică. Registrul sublim (neologistic) e dublat de un registru familiar; în cîntul II din *Mihaida* cuvîntul divin se istoricizează și se corporalizează. El transpare în discursurile boierilor, ce se desfășoară într-un limbaj familiar, cu intenții de culoare locală, deci de traducere a Logosului în limite de timp și spațiu. Ca și dublul registru stilistic, structura „dramatică" e o realitate de profunzime a operei lui Heliade. Ea se recunoaște în prefața *Gramaticii românești* (scenetă în care se confruntă două atitudini ale spiritului), contaminează proza, produce nedorite efecte de teatralitate în epopee și poate fi recunoscută în structurarea personală a unor poezii lirice pe teme tradiționale: urmîndu-l pe Lamartine în *Poetul murind,* Heliade dedică o odă lui Cîrlova, dar, inevitabil, dramatizează subiectul disociind ceea ce la Lamartine era o voce unică în două personaje suprapuse („tu" și „eu"), dintre care primul (cel primordial în odă) devine simplu termen de referință pentru al doilea. O poezie pe tema curentă a ruinelor *(O noapte pe ruinele Tîrgoviștii)* converge spre un spațiu interior, și poetul resimte noaptea ca o trăire nocturnă, dilematică a eului ce se caută pe sine („șovăinda, clătita mea ființă") și își caută locul în ordinea cosmică și în ordinea istorică. Drumul nocturn spre ruine este, pentru „ființa rătăcită" a lui Heliade, un drum al cunoașterii de sine; tabloul pilduitor al ruinelor devine astfel element al unei scenografii în care se desfășoară, ca în întreaga operă a poetului, înscenarea dramatică a dilemelor propriei sale conștiințe și, prin ea, spectacolul dramatic al încorporării Ideii de Istorie.

IOANA EM. PETRESCU

Dinicu Golescu

I. Negoițescu, în Analize și sinteze, 1976; Mircea Zaciu; Dinicu Golescu în Colaje, 1972.

S-a născut la 7 februarie 1777, în Goleşti, județul Argeș. A murit la 5 octombrie 1830, în București.

Studiile și le-a început în casa părintească, după obiceiul vremii, sub îndrumarea unor dascăli anume tocmiți. Cultura și-a completat-o la Academia grecească din București, întemeiată în 1679 de Șerban-Vodă Cantacuzino. Academia grecească avea profesori renumiți (Lambru Fotiades, Constantin Vardalah, Ștefan Comită), mulți dintre ei adepți ai filosofiei luminilor.

Debutul literar: Adunare de pilde bisericești și filosofești... tălmăcite de pre limba grecească în cea românească, de Constantin din Golești, Buda, 1826.

Opere fundamentale:

— Însemnare a călătoriei mele... făcută în anul 1824, 1825, 1826. La Buda În Crăiasca Tipografie a Universității Ungare, 1826; Adunare de pilde bisericești și filosofești... tălmăcite de pre limba grecească în cea românească de Constantin din Golești, Buda, 1826; Adunare de tractaturile ce s-au urmat între prea puternica împărăție a Rusii și înalta Poartă, însă acele numai care sînt pe seama Principaturilor Valahiii și Moldaviii... La Buda, 1826; Vamva Neofit, Elementuri de filosofie morală. Pentru iubitoarea de învățătură tinerime a grecilor... tălmăcite de Constantin Radoviciu dintre Golești, București, 1827.

Referințe critice: N. Iorga, Dinicu Golescu în Oameni care au fost, I, 1967; G. Călinescu, în Istoria literaturii române, Compendiu, ed. a II-a, 1967; D. Popovici, în Studii literare, I, (Literatura română în epoca „luminilor"), 1972; Perpessicius, în Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948—1956), 1957;

Reprezentant de seamă al iluminismului din Țara Românească, Dinicu Golescu are inițiative culturale ce fundamentează începuturile culturii noastre moderne: în 1821 participă la înființarea unei societăți secrete, cu caracter politic și cu fațada culturală, cunoscută sub numele de Societatea literară de la Brașov; în 1826, deschide *Școala „slobodă" de la Golești*. Motivul pentru care o deschide este acela că el se consideră un „părtaș al luminării". Îndemnul i-a venit din experiența cîștigată din călătoria în Apus și din partea lui Eufrosin Poteca. Arată că se va numi „Școală slobodă obștească" și va putea fi frecventată deopotrivă de fiii nobililor, ai norodului și de chiar „fiii robilor pămînteni și streini". Scopul: românii să devină buni patrioți. Pentru nevoile acestei școli, Dinicu Golescu traduce sau prelucrează unele cărți: *Adunare de pilde bisericești și filosofești*, și *Elementuri de filosofie morală* de Neofit Vamva. În 1827, Dinicu Golescu devine alături de Heliade Rădulescu ș.a. fondatorul *Societății literare de la București* (obiective: înființarea de școli, crearea unui teatru național, întemeierea unuia sau mai multor ziare în limba națională etc.). Mijlocește primirea a-

probării pentru editarea *Curierului românesc*, în 1828, și contribuie prin activitatea sa la începuturile teatrului în limba română.

După cum se vede, inițiativele culturale ale lui Dinicu Golescu sînt înfăptuiri „spre folosul nației" ale ideilor susținute în *Însemnare a călătoriei mele* . . . Este primul memorial de călătorie, în apusul Europei, scris de un român. A fost scris la început în grecește, din lipsă de termeni și apoi tălmăcit în românește. Lucrarea este „cuprinzătoare de cîte orașe am văzut și într-însele orice vrednic de însemnare, cum și prin sate, sau pre drumuri, orice deosebit lucru am văzut. Așișderea și deosebirea neamurilor și a semănăturilor, cum și apele, și poștele și orice obicei și faptă bună". Toate acestea sînt însemnate „spre folosul nației", căci se pare că „gustul călătoriei pentru plăcerea ei proprie, fără sensul utilitar, doar din nevoia de primenire și din aviditate intelectuală, aproape că ne-a lipsit" (M. Zaciu).

Golescu este preocupat mai cu seamă de fenomenele de civilizație, administrația și economia țărilor văzute. Procedeul este acela al comparației (sau al acumulării de contraste), urmate de recomandări, apostrofe și rechizitoriu. Dragostea de patrie este trăsătura fundamentală a lucrării lui Dinicu Golescu. Ca și Tudor Vladimirescu, el încearcă una din primele definiții ale patriei: „Patria este un pămînt pe carele toți lăcuitorii se interarisesc a-l zări, și nimeni nu va să-l părăsească, pentru căci nimeni nu-și lasă norocirea. . ." Spirit luminat, Golescu constată numărul mare de școli și de instituții culturale din apusul Europei și, întors acasă, se va strădui să înfăptuiască aceste deziderate social-politice ale epocii. Dar mai cu seamă bunăstarea vieții țăranilor din Austria îi inspiră prin contrast una din cele mai dramatice pagini ale *Însemnării*, tablou sumbru al vieții țărănești din epoca fanariotă. Țăranii locuiesc în „bordeie, unde intrînd cineva, nu avea a vedea alt decît o gaură în pămînt. Încît poate încăpea cu nevasta și cu copiii împrejurul vetrii. . . Și după sobă, încă o altă gaură, prin care trebuie să scape el fugind, cum a simți că a venit cinevaș la ușă-i; căci știe că nu poate fi alt decît un trimis spre împlinire și dare de bani". Tabloul lui Golescu este în literatura română despre mizeria țărănimii de altădată „cap de serie", și va fi recunoscut în liniile esențiale în paginile pe această temă din romanul lui Nicolae Filimon *(Ciocoii vechi și noi)* sau din nuvela lui M. Sadoveanu, *(Bordeienii etc.)*.

Propunînd diverse soluții pentru ieșirea dintr-o adîncă înapoiere economică, socjală și culturală, autorul dă și o recomandare de o mare modernitate și actualitate — necesitatea unei industrii proprii: „Mare pagubă este la o țară de a-și scoate tot materialul nefabricarisit, vînzîndu-l în alte țări cu un prost preț, și apoi să-l cumpere iarăși cu preț de 30 de ori mai mult".

Structura cărții (comparația unor stări de lucruri de la noi cu cele văzute de boierul muntean în călătoria sa) a determinat alegerea unor mijloace artistice care țin mai cu seamă de arta oratorică: apostrofa, imprecația, interogația și exclamația retorică. Uneori pasajele prevestesc tonul *Cîntării României*, fără să aibă însă încărcătura patetică și afectivă a acesteia.

Capacitatea descrierii poetice a lui Dinicu Golescu o dovedește tabloul căderii Rinului: „. . . strîmtorîndu-să curgerea apii, ia o iuțeală groaznică și necrezută la cel ce nu a văzut-o; aciia să pricinuiește acel înfricoșat zgomot, și jos, în căderea apii, nemaivăzîndu-se curgerea de gîrlă, ci în toată lățimea o albă spumă, ca zăpada umflată, și prin repeziciune aruncată foarte departe. Și de jos, iară din pricina lovirii în apă cu așa iuțeală, să ridică un nor întrupat de acele mărunte stropituri peste toată acea lățime, stînd în veci acel nor în văzduh. . ." Tabloul se realizează prin contopirea imaginilor vizuale, auditive și motorii, într-o grandioasă hiperbolă, și Alecsandri, care după aproape o jumătate de secol va da în pasteluri o imagine a căderii Rinului, nu se va îndepărta prea mult de pagina antologică a *Însemnărilor*. . . G. Călinescu aprecia că tabloul căderii Rinului este „un mic poem bine gradat, solemn și noros de nedeslușite emoții".

Dinicu Golescu rămîne în cultura română un reprezentant de seamă a iluminismului, omul unor inițiative culturale reformatoare și novatoare, întemeietorul genului jurnalului de călătorie. Ultima pagină, a *Însemnării*... prezicea viitorul luminos al țării, ca mai tîrziu D. Bolintineanu în cunoscutele versuri: „Viitor de aur țara noastră are / Și-i prevăd prin secoli a ei înălțare". D. Golescu este și în acest fragment o „sîntă fire vizionară "după spusele lui Eminescu: „Mă bucur nădăjduind că negreșit va veni vreme întru care patria mea, nu zic în puțini ani, să se sămuiască întocmai cu orașele cele mari ce am văzut, ci măcar pasul cel dintîi să se facă, ce duce toate noroadele spre fericire, carele pas este unul și numai unirea, spre folosul obștii, ce de multe ori am cuvîntat".

ION BUZAȘI

Ion Codru Drăgușanu

S-a născut la 9 noiembrie, 1818, în comuna Drăguș, județul Brașov. A murit la 26 octombrie 1884, în Sibiu.

Studii elementare.
Debutul literar:

a) În presă: Cuvîntare rostită de... la 15 noiembrie 1847 cu ocazia deschiderii școlilor din Ploiești, în Universul, *nr. 1/1848.*

b) În volum: Rudimentele gramaticei române. Extrase din Tentamen criticum, cu adausuri de regule simple și diverse anotăciuni pentru uzul școlarilor începători, București, 1848.

Opera fundamentală: Peregrinulu transelveanu sau Epistole scrise den tierre straine unui amicu in patria de la anulu 1835 pana inchisive 1848. Tomulu I, Sabiiu. Tiparitu sî in provedietura la S. Filtsch, 1865.
Referințe critice

N. Iorga, Prefață la Călătoriile unui român ardelean, *Vălenii de munte, 1910; G. Călinescu, în* Istoria literaturii române. Compendiu, *1968; Șerban Cioculescu în* Istoria literaturii române, *vol. II*, 1968.

Un remarcabil scriitor, încă puțin cunoscut, este Ion Codru Drăgușanu, fiu al lu lui Adam Plăieșu Codru (Codrea) sau Adam al lui German (Gherman!), „boier plugar de frunte" în Drăguș (Făgăraș) și al Asineftei, fiica lui Ion Trombițașu, .,boier grănicer și primar în sat", oameni simpli, încărcați cu o „boierie" formală de vreme ce tatăl fusese și cioban la niște bogătani din același sat, cu ale căror oi mersese de multe ori la iernat în România.

La 17 ani lucra în „cancelaria companiei" și, în urma unui conflict cu un căpitan, porni să încerce „rotundul lumii". Îl găsim la Cîmpulung, apoi la Călărași, Tîrgoviște și București, fiind cînd „țîrcovnic" la un popă Andrei, cînd secretar în familii bogate, precum aceea a Crețuleștilor, Pe lîngă că știa nemțește, ungurește și neogrecește, învățase singur franțuzește, apoi italienește și ceva rusește, era și un tînăr cu farmec. Îl însoțise pe domnitorul Alexandru Ghica, într-o călătorie „incognito" prin Ungaria, Austria și nordul Italiei. Abia întors, o pornește din nou ca însoțitor al altui demnitar al Curții, ajungînd prin Austria, Germania, Anglia și Franța. La Paris intră în conflict cu stăpînul său care-l părăsește. E învățător în sudul Franței, la Puteaux și bibliotecar la o mică bibliotecă particulară parisiană. Cu banii agonisiți, pleacă în Italia și, de aci, după încă un raid prin Franța și Elveția, pornește, în tovărășia unei familii ruse, spre Petersburg. Ca secretar al unui prinț rus Bariatinski, pornește din nou către Londra și Paris, orașe care-i erau de mult familiare. Se

întoarce prin Italia, Elveția, Germania la Petersburg și de aci, prin Bucovina, vine acasă în Transilvania fără să stea mult. După mărturia fratelui său George, prin 1860—1861 începe să-și scrie opera capitală, *Peregrinul transilvan*, sub formă epistolară mai liberă și mai intimă în același timp. Primele 32 de „scrisori" apar nesemnate în ziarul românesc *Concordia* din Budapesta (din martie 1863 pînă în ianuarie 1864) cu titlul *Cîteva epistole ale unui peregrin transilvan revăzute și ajustate după 25 de ani*, iar ultimele trei în revista *Familia* (nr. 50—51/1869 și nr. 18/1870). În 1865 ele sînt strînse în volum sub titlul: *Peregrinulu transilveanu sau Epistole scrise den tierre straine unui amicu in patria de la anului 1835 pana inchisive 1848*. Tomulu I. Sabiiu. Tiparitu sî in povedietura la S. Filtsch, 1865, fără semnătura autorului. Cartea nu s-a bucurat de circulație din cauza latinismului ei exagerat, ce o face aproape ilizibilă: „Ne-am juratu, dulcele meu, amicétia perpétua, șî crud'a sorte ne despărțî. Dera den partea sa nu sufere orice o scadere. Pana ne vomu revedé, vóiu sa te intretin cu corespondentia sî eca începe a-tî descrie plecarea de acasa, sau mai bine antecedentiele ei. Adîsu opt dîle. Era la patru după-amédia. Scrisésem tota diua in cancelulu companiei". În 1910 apare o ediție „prefăcută în stilul literar de astăzi de Constantin Onciu — tipograf", cu o prefață a lui Iorga, descoperitorul de fapt al scriitorului, în 1923 alta, tot sub oblăduirea istoricului, în 1942 una intermediară dată la iveală de Șerban Cioculescu, iar ultima, în 1965, sub îngrijirea lui Romul Munteanu, și aceasta rară acum. I. Codru Drăgușanu este un autodidact care însă nutrește admirație față de Voltaire, Byron, Chateaubriand, Molière, Tasso, Ariosto, Gibbon, J. J. Rousseau, citează din Goethe, Schiller, Dante, Pascal, frecventează spectacole de teatru și operă, comite „ieremide poetice" și se consideră „literat". E versat în chestiuni filologice, chiar dacă unele din etimologiile lui sînt fanteziste, cunoaște multă istorie veche, multă mitologie, e interesat de opere de artă în general și de chestiuni de cultură. Imensa lui curiozitate, secondată de un spirit de observație acut și de inteligență sclipitoare, l-au făcut să surprindă lucruri care nu puteau fi la îndemîna oricui. Ca „înstrăinat", el este tot cu gîndul acasă, fără a fi sugrumat de „complexul" lui Dinicu Golescu în fața străinătății, ci dorind sincer ridicarea realităților din Transilvania lui la nivelul celor văzute auirea. Are simț critic dezvoltat și nu cruță nimic. Ironie, autoironie, la diverse registre, pe parcursul cărții. Nu pleacă bine din București, cu suita domnească, și la Călărași observă bucuria „comandată" a localnicilor, află cum „brutarii fură constrînși două zile a vinde jimblă în loc de pîne, ca să se convingă Măria Sa de bielșugul țării". În ambiția lui de a-și alcătui în așa fel „scrisoarea" spre a nu semăna „a geografie sau statistică seacă", îi comunică „amicului" imaginar despre cele văzute, căutînd să-i capteze interesul cu multe curiozități pentru el. Temelia catedralei vieneze s-ar fi închegat cu „var stins în vin" fiindcă vinul fusese rău în anii aceia. Vizitînd, la Roma, Vaticanul, e însoțit de trei jandarmi călări ca să-l apere de „briganzi" fiindcă „aci mai mult ți-e asigurată viața de veci decît cea miseră, temporară, pe care toți ți-o atacă, pentru ca mai curînd să te bucuri de veșnicie". Admiră Parisul dar e dezolat de el, fiindcă și-l închipuia „Paradis", în vreme ce el „e una din cloacele omenirii, în care clasele sociale presintă mizeria și degradarea speței noastre...". Ajuns la Hâvre de Grâce, capătă un „antegust" de Anglia și vede pentru întîia oară fluxul și refluxul mării. La Londra, la o ceremonie religioasă, fiindcă nu pricepe englezește, îi numără pe enoriașii cheli și găsește 455, nu-i place un meci de box („... un fel de gladiatori englezi se luptau cu pumnul, față-n față, sîrguindu-se a se lovi peste nas și în fălci. Văzuiu unul sîngerînd din nas și din gură, ca o vită, și alți doi leșinați la pămînt, apoi îmi fu greață de așa spectacol și părăsii localul"). E surprins cînd, pentru a se răcori, în loc de limonadă rece, i se servește ceai fierbinte („Englezii sînt homeopați practici: ei scot cuiul cu cuiu; noi sîntem încă necunoscători"), și nu-i plac fripturile engleze fiindcă sînt „numai arătate focului de cărbuni". La

Paris e prezent în momentul aducerii rămășițelor lui Napoleon și e surprins „de plînsul și entuziasmul poporului“ care nu mai înceta strigînd: „vive l'Empereur!“ („și el mort de douăzeci de ani“), ia *Reculegerile poetice* ale lui Lamartine, de curînd apărute, „drept specific somnifer“ și se visează „tocmai în coliba noastră, la fîntîna lui Dan, unde cu tine și cu Gîcul nașului pășteam viței în copilărie...“, mănîncă stridii „care se mănîncă cu piper și suc de lămîie, mai vii și nemestecate“ („E o mîncare foarte delicată, dar, pînă m-am învățat cu dînsele, am tot icnit o săptămînă“). Ca funcționar în biblioteca particulară a doamnei Bloum Babéjac din Paris, citește mai ales „descrieri turistice“ care-i înrăiesc „dorul de ducă“. La Neapole, ca „domnișor parisian“, e surprins de o „eclipsă totală de soare“, îi e teamă să nu fie luat drept spion francez și-i place să se amestece în popor pentru a-i afla moravurile. Aci vede asemănări ale portului femeilor italiene cu ale romîncelor ardelene și aude chiar expresii asemănătoare („mama-ta, sora-ta“). Vizitează Pompeiul, urcă pe „gurguiul“ Vezuviului pînă lîngă crater și-și ia ca suvenir o bucată de lavă întărită, merge în cimitir și aude o bătrînă cîntînd „o arie curat de „frunză verde“ românească“. Deși admiră Italia pentru frumusețile ei clasice și naturale, ajunge la concluzia că totuși te saturi și de căldură, și de fructe, care nu te mai încîntă și „te fac a dori pajiștea vie, merele pătule și perele domnești, care în toată Italia nu-s așa de delicate și gustoase ca la noi“. Elveția i se pare a semăna în multe cu Transilvania și-și închipuie „timpul de aur cînd vor fi căi ferate în părțile noastre și va alerga lumea nordică și apuseană, însetată de frumusețile naturale cu totul nouă pentru dînsa în Transilvania noastră, ca să se sature!“ Și se întreabă: „Oare, nu putem noi concura cu orice țară a lumii? Băi de aur californiene, ape minerale mult prețioase, producte, arheologie, diversitate de popoare, apoi munți și colnice, ape și bălți, codri și tufișuri, întocmai ca acele ce le admirai în Elveția — pe atîția bani!“ La Petersburg merge la concertele tenorului Rubini și-l vede de aproape pe țar, e surprins de mulțimea prinților („...vulgul zice că ai putea îngrășa rîmătorii numai cu prinți...“) și simte frigul nordic. Ochiul său e curios iar notația e frustă, neelaborată și fără „sistem“. El e un reporter preocupat de monumente de artă, de felul de a fi al oamenilor, de chestiuni spirituale și politice, de „curiozități“, notînd totul cu un anume respect al adevărului și, acolo unde are ocazia, făcînd raportări la situația din țara lui. Ochiul cîrtitor e viu și caută să nu fie părtinitor, oferind lumini și umbre pentru un tablou cît mai exact. Îi place să facă haz de necaz, e ironic, surprinde fapte hazlii, vine cu anecdote, nutrind o deosebită aplecare spre poanta filologică pe care o savurează cu plăcere rară. Este și un moralist, și un analist socio-politic, vădind adîncă pătrundere a fenomenelor într-un plan de generalitate mai mare: „O adevărată națiune e numai acolo unde poporul e bine reprezintat prin Guvernul său, e acolo unde toate simțirile, toate puterile și toate lucrările țintesc spre unul și același scop, vaza și reputația, respectul și gloria poporului, în afară, bunăstarea și mulțămirea fiecărei clase, fiecărui individ, înăuntru. Apoi cine poate oare realisa toate acestea decît un Guvern popular național în toată firea vorbei?“ Convingerile sale sînt democratice și republicane așa cum le văzuse în Franța, fiindcă zice el: „...statul nobiliar nicăiri nu e național, interesele acestei clase pretutindeni se depărtează de ale poporului, care, în sens strîns luat, face națiia“. El nu are preocupări exprese de artă, dar pe alocuri îi înflorește sub condei o metaforă, o comparație rară, o imagine frumoasă — toate trădînd un prozator: „Aveam înainte, cel mai important șir al Alpilor, cu vîrful de gheață pururea cristalină...“.

Interesul cărții stă astăzi în „motivele“ curiozității acestui român care străbate Europa acum aproape un veac și jumătate și-i face cîteva radiografii pline de adevăr. Cu o mai mare conștiință a gestului și cu o limbă lipsită de artificiozitățile latiniste, el putea fi întîiul nostru reporter european deplin.

SERAFIM DUICU

Constantin Negruzzi

S-a născut în anul 1808, în Trifeștii Vechi, județul Iași. A murit la 24 august 1868, la Iași.

Fiul răzeșului Dinu Negruț și al Sofiei Hermeziu.

A început învățătura cu dascăli particulari, ajungînd să știe încă din copilărie grecește și franțozește. În toiul mișcării eteriste, din 1821, s-a refugiat cu familia la Săvăuți, și Hotin, apoi la Chișinău (1822) timp în care face cunoștință și se împrietenește cu poetul rus Alexandru Pușkin.

A debutat cu scrierea Triizăci ani, sau viața unui jucătoriu de cărți, *melodramă în trii zile, tradusă din franțuzește de căminarul C. Negruzzi (1835).*

OPERA: Triizăci ani, sau viața unui jucătoriu de cărți, *Melodramă în trii zile, tradusă din frunțozește de caminariul C. Negruțți. Eși, în tipografia Albinii, 1835;* Treizeci ani sau viața unui jucător de cărți, *melodramă în trei zile. Tradusă din franceză de C. Negruzzi. Iași, tipografia Bermann — Pileski, 1863.* Din operile lui Victor Hugo. Maria Tudor, *tradusă de d. C. Negruțți, București, În tipografia lui Eliad, 1837;* Din operile lui Victor Hugo. Angelo, tiranul Padovei, *tradusă de d. C. Negruțți, București, În tipografia lui Eliad, 1837.* Aprodul Purice, *anecdot istoric de C. Negruzzi, Eși, în tipografia Albinei, 1837; „Curier de ambe sexele", periodul I, nr. 10 (noiembrie 1837), p. 161—176 (C. Negruțți);* Aprodul Purice, *onecdot istoric de Const. Negruzzi, ediția a III, Iașii, Tipografia: Institutul Albinei, 1846;* Aprodul Purice, *anecdotă istorică de Const. Negruțiu (sic!), ediținea a IV, București, Tipografia Lesicografică, 1857;* Păcatele tinerețelor, *1857, p. 89—108;* Lepturariu românesc... *de Arune Pumnul, tomul IV, partea I, Vieanna, 1864, p. 243—255 (Constantin Negruți).*

Satire și alte poetice compuneri de prințul Antioh Cantemir, *traduse din rusește de A. Donici și C. Negruțți, Iașii, la Cantora Foiei sătești, 1844;* Satire și alte poetice compuneri de prințul Antioh Cantemir, *traduse din rusește de A. Donici și C. Negruțți, ed. II, Iassy, A. Bermann, 1858.*

Balade *de Victor Hugo, Traducere de C. Negruzzi, Iașii, la Cantora Foaiei sătești, 1845; Victor Hugo,* Balade. *Traduse de Const. Negruzzi, ediția II, Iassi, Tipografia Bermann-Pileski, 1863.*

Elemente de dreptul politic. Dupre mai mulți autori, de un filo-român, *Brașov, În tipografia lui Ioan Gött, 1846.*

Doi țărani și cinci cîrlani. *Vodevil național într-un act de C. Negruțți reprezentat pe Teatrul Național în folosul emigraților din Transilvania, Iașii, Tipografia Institutul Albinei, 1849;* Doi țărani și cinci cîrlani, *Vodevil național într-un act de C. Negruțți, Iasii, Tipografia lui Adolf Bermann, Podul Vechi, 1857; cu titlul* Cîrlanii, *în* Păcatele tinerețelor, *1857, p. 193—210.*

Muza de la Burdujăni, *farsă într-un act de C. Negruțți, Iașii, în tipografia franțezo-română, 1851;* Păcatele tinerețelor, *1857, p. 219—244;* Muza de la Burdujăni, *farsă într-un act de C. Negruțți, ediție a doua, cu învoirea d. C. Negruțți, Iași, Tipografia lui Adolf Bermann, Podul Vechi,* 1857.

Carantina, *comedie vodevil într-un act, prelucrat de C. Negruțți, Iașii, în tipografia franțezo-română, 1851.*

Păcatele tinereților. Amintiri de junețe. Fragmente istorice. Neghină și pălămidă. Negru pe alb *de Constantin Negruzzi. Iassi, Tipografia lui Adolf Bergmann, Podul vechi, 1857.*

Despre capitalia României, *Iassii, Tipografia Minervei, Podul-Lung, 1861 (semnată la sfîrșit, C.N. . . .ții).*

Scrierile lui Constantin Negruzzi, *vol. I: Păcatele* tinereților, *cu o introducere de Vasile Alecsandri, vol. II:* Poezii, *vol. III:* Teatru, *București, Socec, 1872—1873.*

C. Negruzzi, Opere complete, *București, Minerva: vol. 1* Proză *1905; vol. II* Poezii, *1909; vol. III* Teatru, *1912; vol. I* Proză, *ediția a II-a, București, Minerva, 1916.*

Păcatele tinereților, *ediție comentată de V. Ghiacioiu, Craiova, Scrisul românesc, 1937; ediția a II-a, Craiova, Scrisul românesc, 1942.*

Opere alese, *vol. I—II, București, E.S.P.L.A., 1955 („Biblioteca pentru toți").*

Opere alese, *vol. I—II, ediția a II-a, București, E.S.P.L.A., 1957 („Biblioteca pentru toți").*

Păcatele tinereților și alte scrieri, *ediție îngrijită, note și glosar de Liviu Leonte, cu o prefață de N. I. Popa, București, E.S.P.L.A., 1959 („Biblioteca pentru toți").*

Păcatele tinereților, *Ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic, note și glosar de Liviu Leonte, București, Editura pentru literatură, 1963 („Biblioteca pentru toți").*

200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești *întocmite de Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi. Acum de isnoavă scoase de Titus Moraru cu zugrăveli de Florin Creangă, înfățoșate lumii de dumnealui Mircea Zaciu. Clusiu, Dacia, 1973.*

Opere, *Ediție critică, cu studiu introductiv, comentarii și variante de Liviu Leonte, vol. I, București, Minerva, 1974.*

REFERINȚE CRITICE: *G. Ibrăileanu,* Spiritul critic în cultura românească, *ediția I, Iași, Viața românească, 1909, p. 96—114; ediția II, Viața românească, 1922, p. 98—116; retip. în* Opere, *vol. I, îngr. Rodica Rotaru și Al. Piru, București, Minerva, 1974, p. 68—79.*

N. I. Apostolescu, L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine, *Paris, Libraire Ancienne Honoré Champin, 1909, p. 150—169.*

E. Lovinescu, Costache Negruzzi, Viața și opera lui, *București, Minerva, 1913, ed. II, Cartea Românească, 1924; ed. III, Casa Școalelor, 1940.*

N. Iorga, Istoria literaturii românești. Introducere sintetică, *București, Editura Librăriei Pavel Suru, 1929, p. 145—146; Editura Minerva, 1977, p. 198—200.*

Nestor Camariano, Primele încercări literare ale lui C. Negruzzi și prototipurile lor grecești, *București, Editura „Cartea Românească", 1935.*

G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 195—206.*

Tudor Vianu, Arta prozatorilor români, *București, Editura Contemporană, 1941, p. 47—57; ed. II, București, Editura pentru literatură, 1966, vol. I, p. 59—73.*

Al. Piru, C. Negruzzi, *București, Editura tineretului, 1966, 140 p.*

D. Păcurariu, Clasicismul românesc, *București, Minerva, 1971, p. 91—100.*

Viața lui Negruzzi a fost marcată de apartenența la cea de a doua clasă a boierimii, caracterizată de Alecsandri drept „mult mai numeroasă, însă totodată și mărginită în aspirările și ambițiile sale". Lipsit de atuurile pe care le acorda descendența din marea boierime, neavînd, pe de altă parte, nici puterea de a lupta consecvent, alături de mai tinerii colegi în ale scrisului împotriva vechilor rînduieli, Negruzzi va căuta să-și asigure o situație prin promovarea în ierarhia administrativă, evitînd, cu cîteva excepții, conflictul cu autoritățile. Calitățile sale de scriitor, prestigiul de care s-a bucurat de la primele lucrări tipărite și-au avut, desigur, partea lor de contribuție. Dar epoca era a unor zguduiri și aceste eminente calități nu erau suficiente pentru a asigura o existență stabilă. Să ne gîndim că cele mai de seamă personalități ale vremii au luat calea exilului după 1848 și că Bălcescu a murit departe de țară.

Pentru a fi scutit de surprize, Negruzzi a depus o stăruință metodică, izbutind să se impună pe toate planurile. Evitarea marilor riscuri făcea parte din programul său. Cariera sa social-politică se îndreaptă cu trecerea timpului spre moderație și char conservatorism, pe cînd în scris atitudinile temperate alternează cu cele îndrăznețe, mai ales atunci cînd Negruzzi extrage învățăminte din trecut. Confruntat cu problemele prezentului, el devine timorat. Astfel scriitorul va parcurge, fără seisme în existența personală, perioada agitată pre și postpașoptistă, cîștigînd metodic noi trepte ierarhice. În ultima parte a vieții, asupra lui plutesc tot felul de suspiciuni, neîntemeiate, ilustrative totuși pentru faptul că, pentru o parte a conștiinței publice, numele lui Negruzzi nu mai era asociat ideilor generoase din tinerețe. Fără a fi angajat efectiv într-una din cele două mari partide, scriitorul a fost un sincer adept al Unirii, pregătite pe plan cultural, literar sau lingvistic prin întreaga sa operă. Declarațiile din *Despre capitalia României* („Noi voim Unirea. O dorim și o vom cere totdeauna *rostribus et unguis*") au reală acoperire. De altfel, în 1862 el votează Unirea, act de profundă semnificație la sfîrșitul unei cariere politice nescutite de oscilații și ezitări. Ultimii ani îi petrece în izolare, mai mult la Trifeștii Vechi, în abandonul aproape total al preocupărilor literare. Moare la Iași, la 24 august 1864, scriitor cu reputație dar, practic, ieșit din circuitul literelor.

Opera lui Negruzzi nu se poate imagina fără a avea în vedere întreprinderea culturală în care omul era angajat. De altfel, însăși cronologia ei este edificatoare, într-o succesiune destul de neașteptată. După un debut precoce, la vîrsta copilăriei (*Zăbăvile mele din Basarabia în anii 1821, 1822, 1823 la satul Sărăuții din raiaua Hotinu* și alte cîteva traduceri pînă în 1824), urmează o perioadă în care nu întîlnim, pînă în 1835, aproape nimic în direcția literaturii. Fără îndoială că și posibilitățile de publicare erau mai restrînse în deceniul al treilea, că mișcarea literară și culturală se înviorează odată cu primele ziare și cu suplimentele lor literare. În perioada de efervescență Negruzzi scrie în toate genurile, publicînd în editurile, ziarele și revistele din București, Iași și Brașov. Această prezență activă se explică prin contaminația cu avîntul din întreaga cultură pregătitoare a revoluției de la 1848 și a Unirii. Literatura sa e una tipică de răspuns, scrisă cu aceeași conștiinciozitate cu care își îndeplinea obligațiile familiale și administrative. El se va conforma cerințelor epocii la modul poligrafic preconizat de Heliade, acoperind o arie întinsă de preocupări, cîte puțin în fiecare domeniu, în spiritul ideologiei „Daciei literare" al cărei exponent de seamă va deveni.

Negruzzi nu a fost un ideolog, teoretizînd de obicei pe urmele colegilor săi mai tineri, cu care s-a întîlnit adesea și de care s-a separat, mai mult sau mai puțin explicit, după 1848. Reținut prin funcții și demnități de a-și spune răspicat cuvîntul asupra contemporaneității, el se exprimă dezinvolt atunci cînd se ocupă de istoria națională, deși se referă în principal la istoria Moldovei. Pentru dînsul, originea latină a poporului și a limbii române e una din realitățile fundamentale. De la ea pleacă politica sa în problemele de limbă și limbă literară.

Creatorul nuvelei istorice *Alexandru Lăpușneanu* nu a avut acea legătură organică, sistematică cu folclorul, ilustrată de întreaga operă a lui Alecsandri, de preocupările teoretice ale lui Russo. El și-a spus totuși cuvîntul și asupra folclorului, nu întîmplător în „Dacia literară", înțelegîndu-l într-un sens larg, *Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei. Cîntece populare a Moldaviei*, formulînd în premieră cîteva opinii de maximă importanță. Din exemplele citate rezultă cu claritate că e vorba nu numai de cîntece „a Moldaviei", ci de literatura folclorică de pe întreg teritoriul Daciei. În problemele de limbă, aportul scriitorului este considerabil, subordonat eforturilor generale de construire a unei limbi literare unitare. El se plasează sub înrîurirea lui Heliade ale cărui teze le preia cu corecturi dictate de gust și de bun simț.

Contribuția fundamentală a lui Negruzzi rămîne proza, în care a făcut o

operă durabilă, de pionierat. Parte din producții sînt tributare și aici unei faze pe care scriitorul o va considera depășită mai tîrziu. De aceea, va trece nuvelele *Zoe* și *O alergare de cai* în ciclul *Amintiri de junețe*, al volumului *Păcatele tinereților*, din 1857. Cele două nuvele nu pot fi judecate decît împreună, cea de a doua reprezentînd eliberarea de o serie de convenții prin scrierea, în interiorul ei, a unei istorii asemănătoare cu *Zoe* dar în alt registru. *Zoe*, de un romantism tenebros, cu situații acut melodramatice, este tipică pentru perioada de debut a lui Negruzzi. Situată în Iașii anului 1827, nuvela are o tipologie simplificată și antitetică (tînăra căzută în corupția orașului, seducătorul ușuratic și cel flegmatic, povestitorul „raisonneur"), situații extreme (sinucidere, moarte justițiară). Cu toate naivitățile care țin de vîrsta redactării nuvelei (la sfîrșitul variantei din *Păcatele tinereților* citim: „1829, apr."), întîlnim cîteva tablouri de epocă, portrete și chiar o investigație psihologică în cazul tinerei Zoe, victimă a unei pasiuni iresponsabile și al lui Iancu B... Nucleul valoros al nuvelei iese și mai mult în evidență dacă o comparăm cu dramatizarea lui Ion Catina în stil exaltat romantic și declamator. „Vindecarea" de romantismul melodramatic din *Zoe* se face printr-o nuvelă cu subiect asemănător, *O alergare de cai*, apărută, în 1840, la trei ani după *Zoe*, ce cuprinde de fapt, două narațiuni: povestea de dragoste dintre Ipolit și Olga, și istoria relațiilor dintre povestitor și doamna B. Tipurile masculine au un caracter mai accentuat romantic decît în *Zoe*. Ipolit și scriitorul, erou al nuvelei, sînt niște dezabuzați în urma decepțiilor, din aceeași familie cu Childe Harold sau Oneghin, provocînd pasiuni, dar neputîndu-le răspunde.

Istoria a pasionat întreaga generație pașoptistă. Programului istoric legat de literatura națională, formulat de Kogălniceanu în Introducție la „Dacia literară", explicitat de același Kogălniceanu în *Cuvîntul pentru deschiderea cursului de istorie națională* (1843), Negruzzi îi răspunde cu *Sobiețki și românii* (1845). Prin *Aprodul Purice* el anticipase, dacă putem spune, acest program, încă o dovadă că ideile lui Bălcescu și Kogălniceanu erau curente în epocă. Cu *Alexandru Lăpușneanu*, piesa de rezistență a *Fragmentelor istorice*, opera lui Negruzzi face un salt valoric care o impune definitiv în conștiința posterității. Publicată în „Dacia literară", imediat după cunoscuta *Introducție*, nuvela a fost considerată ca o ilustrare creatoare a programului enunțat de Kogălniceanu. Dacă luăm programul în sensurile generale, de formare a literaturii originale pe bază națională, *Alexandru Lăpușneanu* răspunde integral dezideratului. Dacă însă ne referim la lucrările de inspirație istorică, indicațiile lui Kogălniceanu sînt relativ sumare. În plus, nu pentru „fapte eroice", nici pentru obiceiuri „pitorești" sau „poetice" s-a inspirat Negruzzi din trecut. *Alexandru Lăpușneanu* este o adevărată dramă, cu un conflict violent, dezvoltat într-o impetuoasă progresiune, traversată de explozii pasionale, pe un fond de uimitoare înțelegere a istoriei. Monstruoase și totodată veridice, ca în dramele istorice shakespeareene, personajele apar ca simple instrumente ale destinului, fiecare cu rolul de la care nu s-a putut sustrage. În perspectiva istorică supraindividuală stau secretul reușitei lui Negruzzi, obiectivitatea despre care s-a scris în legătură cu *Alexandru Lăpușneanu*. Toate elementele ce compun caracterul lui Lăpușneanu, manifestările sale exterioare indică aparența romantică a personajului. Potrivit unui prim strat de sensuri, împotriva personajului central s-ar îndrepta atitudinea critică a scriitorului. Lectura nuvelei este derutantă, întrucît și cei care vor eliminarea tiranului sînt supuși unei priviri severe, integral, parțial doamna Ruxanda, cuviosul Teofan, Spancioc și Stroici. Din atitudinea lui Negruzzi, greu de definit sub raportul opțiunii, au rezultat numeroase comentarii privind „impersonalitatea" nuvelei. Simpatiile și antipatiile prozatorului sînt greu de descoperit, lucru cu atît mai meritoriu cu cît o astfel de perspectivă, modernă, aparține unei scrieri din perioada prepașoptistă cînd opțiunile erau foarte clar, dacă nu chiar simplist formulate. Știm din mărturisirile lui Alecsandri că

Alexandru Lăpușneanu a declanșat și fulgerele palatului și iritarea boierimii. Privind în interiorul nuvelei, observăm că, împotriva a ceea ce pare a recomanda cursul narațiunii, condamnarea e îndreptată mai puțin în contra domnului decît a adversarilor săi. Nu numai din declarațiile programatice ale lui Lăpușneanu, dar din înseși actele sale rezultă ideea unei necesități istorice, acte care întăresc autoritatea centrală a domnului împotriva tendințelor feudale centrifuge. Gîndul nemărturisit din *Alexandru Lăpușneanu* va fi dus mai departe în *Ochire retrospectivă* (Scrisoarea XIX), apărută în „România literară" (1855). Spre deosebire de optica simplă a cronicarilor din care s-a inspirat, spre deosebire de optica de mai tîrziu a lui Delavrancea din *Viforul*, Negruzzi nu judecă ci interpretează „sine ira et studio" o istorie agitată și sîngeroasă. Neidealizînd nici una din tabere, cu personaje care fac actele impuse de istorie, *Alexandru Lăpușneanu* transmite sentimentul că, peste dramele indivizilor, această istorie își urmează cursul. Din complexitatea personajelor, cărora nu le convine etichetarea cu plus sau minus, simplificarea maniheistă, rezultă caracterul „deschis" al operei, modernitatea ei. *Alexandru Lăpușneanu* a fost recunoscut drept capul de serie al nuvelei istorice românești. Odobescu o declară deschis, iar scriitorii care au întreprins dramatizări după ea (Bolintineanu, Bodnărescu, Iuliu I. Roșca, George Mihail Zamfirescu) s-au supus riguros la modelul lui Negruzzi. Cronicile sînt pline de fapte sîngeroase, domnia lui Lăpușneanu, ctitor de monumente, nu se deosebește esențial de alte perioade din trecutul feudal al Moldovei. Deși istoricii au căutat ulterior să ofere o imagine exactă asupra lui Lăpușneanu, figura domnului a rămas în conștiința publică pînă astăzi așa cum a imortalizat-o Negruzzi.

Cîteva *Scrisori* au un caracter preponderent literar. Întîlnim în ele pe Negruzzi evocator al trecutului, permițîndu-și accente critice cînd epoca e mai depărtată, propunînd ca model vremurile dinainte de revoluție, cunoscute în copilărie și tinerețe. *Scrisoarea XXII (Istoria unei plăcinte)* ne introduce în epoca fanarioților, cu moravuri corupte, ascunse sub aparențe hilare, *Scrisoarea XXXVII (Un proțes de la 1826)* ridiculizează interminabilele anaforale cărora le opune eficiența vechilor urice. Scriitorul a făcut nu numai „observații fiziologice", dar s-a și încercat în această specie, cu mare vogă în Franța deceniilor al patrulea și al cincilea, preluate, printre alții, de Heliade. *Scrisoarea IV (Fiziologia provințialului)* a fost apropiată ca modalitate tipologică de La Bruyère, deși mai concludentă pare analogia cu Balzac. Există la Negruzzi și tentația clasicismului canonizat, „dogmatic", al lui La Bruyère în *Scrisoarea V (Iepurărie)* după cum tot clasicismului aparține și persiflarea indiscreției provinciale din *Scrisoarea II (Rețetă)*.

Profilul scriitorului dobîndește noi dimensiuni dacă îl raportăm mai strîns la epoca în care a creat. E o epocă în care multe lucruri trebuiau începute sau, dacă începutul fusese deja făcut, ridicate la o valoare depășind audiența locală sau provincială. Precocitatea preocupărilor literare e comună cu cei din generațiile apropiate, dictată, obscur sau conștient, de imperativele epocii. Asachi și Heliade, Alecsandri, Kogălniceanu, Bălcescu au debutat timpuriu, cu lucrări literare sau științifice și astăzi de referință. Negruzzi debutează însă editorial *mai tîrziu*. Omul, aparent ușor de descifrat, lasă cîteva semne de întrebare nici pînă astăzi lămurite. Ele sînt extrem de puține (unul din ele — atitudinea față de revoluția de la 1848), și opera absoarbe o existență consumată în limitele obișnuitului. Mai mult decît alți contemporani a avut o natură contradictorie, duală. În el au sălășluit în bună înțelegere observatorul critic al lumii feudale și boierul îmbătrînit repede care credea în rînduielile apucate și se temea de reforme. Curios, nu și-a făcut niciodată probleme din propriile divergențe, deși era contemporan cu acea mare conștiință care se numea Bălcescu. Scriitorul are totuși meritul de a fi separat bine domeniile și de a nu-și fi transferat conservatorismul în plan cultural-literar unde opera sa rămîne una de referință.

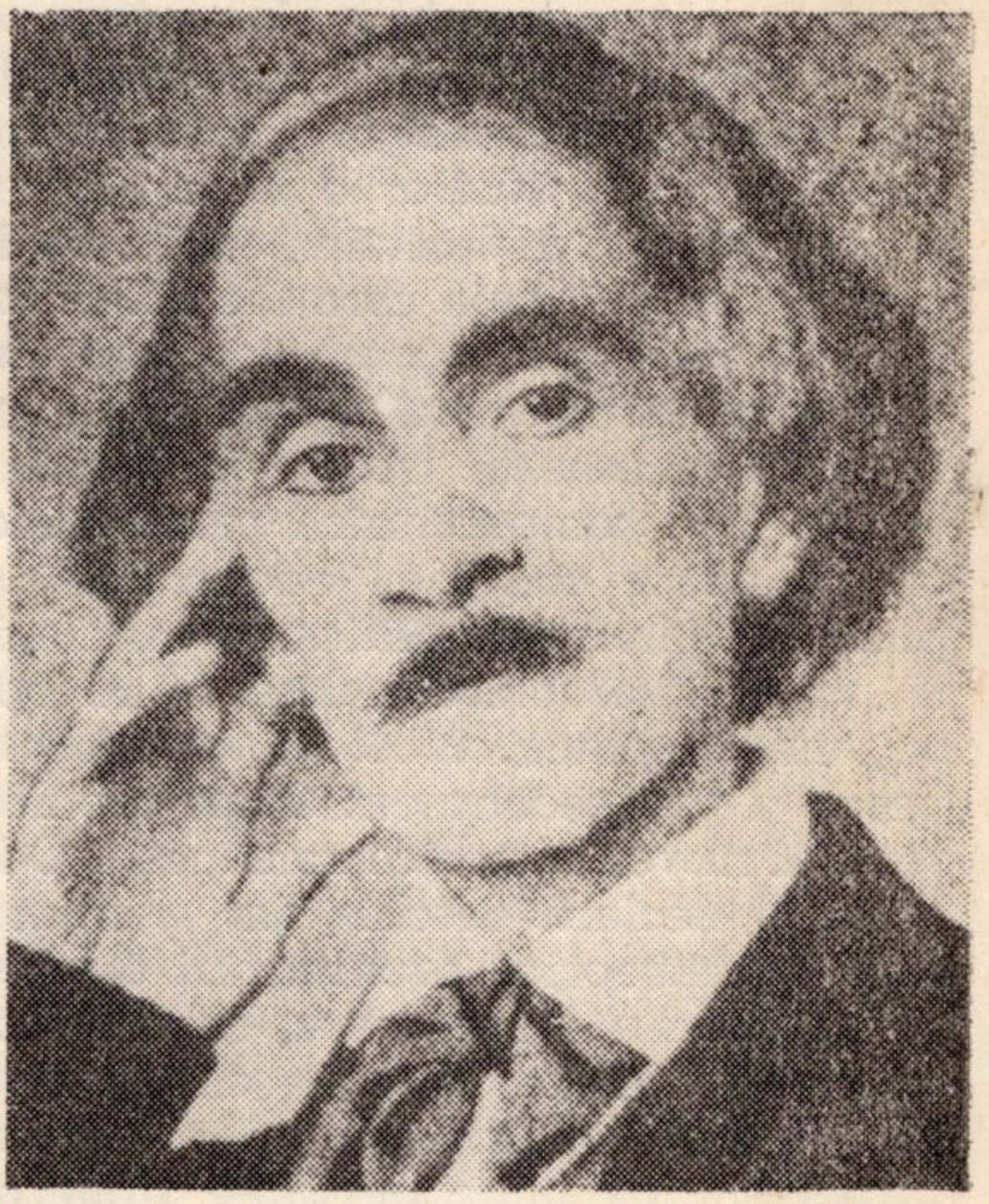
În proză autoritatea sa este absolută; este un început și o culme. Negruzzi a

fost privit, sub incidența impresionismului și a realismului, a clasicismului și a romantismului. Toate nu pot fi adevărate în același timp și o succesiune se poate observa în funcție de ceea ce Vladimir Streinu numea „clarificarea naturii proprii". Scriitorul trece de la o receptare masivă a romantismului, cu o strălucită urmare în nuvela istorică, la un mai potrivit acord cu propria sa structură realistă, cu evidente trăsături clasice. Și *Alexandru Lăpușneanu* a primit, fără a le contraria, atribute aparținînd atît romantismului, cît și clasicismului, sau realismului. Nuvela a intrat și în atenția priorităților protocronice, considerată ca o aplicare, înainte de Flaubert, a realismului la narațiunea istorică. Principala sa prioritate constă, însă, în relevarea propriei valori.

În *Alexandru Lăpușneanu*, scriitorul are forța de a se desprinde de personajele sale, de a le privi cu ochiul rece al observatorului imperturbabil, în afara simpatiilor sau a antipatiilor. Echilibrul în propriile „antiteze", reproșat omului, a fost fericit pentru scriitor.

LIVIU LEONTE

Grigore Alexandrescu



S-a născut la 22 februarie 1810, în Tîrgoviște. A murit la 26 noiembrie 1885, în București.

Urmează școala lui Rafail din Tîrgoviște, apoi liceul Sfîntul Sava din București, cu renumitul Vaillant.

Debutul literar în 1831 în Curierul românesc. *Primele volume:* Eliezer și Neftali *(Cuprinzînd și* Poezii *ale d. Gr. Alexandrescu), în 1832:* Alzira sau Americanii, *tragedie în cinci acte de Voltaire, traducere, în 1835.*

Opere fundamentale: Poezii ale d. G. Alexandrescu, *București, 1838;* Poezii ale lui Gr. Alexandrescu, *ediție completă, Iași, 1842;* Meditații, elegii, epistole, satire și fabule. *București, 1863. Ediții recente:* Opere, *vol. I—II. Ediție critică, note, variante și bibliografie de I. Fischer. Studiu introductiv de Silvian Iosifescu, București, E.S.P.L.A., 1957;* Opere, *vol. I.,* Poezii. *Text stabilit, note, comentarii și variante de I. Fischer. Studiu introductiv de Ioan Roman, București, Editura Minerva, colecția „Scriitori români", 1972.*

Referințe critice: G. Bogdan-Duică: Grigore Alexandrescu *în* Studii și articole, *seria „Restitutio", 1975; D. Popovici:* Grigore Alexandrescu *în* Romantismul românesc, *colecția „Lyceum", 1972; G. Călinescu:* Gr. M. Alecsandrescu, *1962; Silvian Iosifescu,* Grigore Alexandrescu, *1965; G. Ivașcu:* Grigore Alexandrescu *în* Istoria literaturii române, *I., 1969; Ion Rotaru,* Grigore Alexandrescu, *în* O istorie a literaturii române, *I., 1971; Mircea Anghelescu,* Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu, *1973.*

Grigore Alexandrescu trăiește și scrie sub zodia înflăcărată a ideilor pașoptiste, pe care le împărtășește intim și pentru care militează fervent, chiar dacă, după o anume strategie, neostentativ. Aproape fiecare poezie a sa se confundă cu un fapt, cu un eveniment politic al zilei, la adresa căruia cititorul avizat deslușește lesne trimiteri directe, comentarii ascuțite, interpretări critice sau măcar aluzii ale răsunetului acestora în afectivitatea sensibilă a poetului. Pînă și versurile de dragoste, elegiile cunosc tonalități ce nu sînt deloc străine unei atitudini de tranșantă angajare civică. Cu atît mai mult satirele și, la rîndul lor, fabulele vor fi încărcate de un mesaj cu puternice valențe critice la adresa ordinei sociale și politice din Principate, cînd mecanismul de funcționare al Regulamentului organic țintea fățiș spre anihilarea oricăror inițiative de individualitate, de afirmare națională a românilor. Grigore Alexandrescu nu trebuie însă interpretat și înțeles nici o clipă ca un poet *ocazional;* opera sa rezistă prin capacitatea de captare și transmitere a spiritului polemic, politic al timpului său într-o întruchipare artistică orientată programatic în acest sens: „. . .cred că poezia — declară el în *Cîteva cuvinte în loc de prefață* la ediția din 1847 — pe lîngă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici".

Accentele de critică socială — adesea sarcastice, manifeste, insinuante, nu de puține ori purtînd haina unei aparent inofensive evocări a trecutului — dau întregii opere a lui Grigore Alexandrescu un timbru special ce rezidă tocmai în păstrarea și preluarea elementelor proprii structurii satirei atît în meditații și în elegii, cît, mai cu seamă, în epistole, ca să nu mai vorbim de fabule ori de epigrame. (Procedeul va fi ilustrat cu strălucire și de către Eminescu în *Scrisori).* De aceea, satirele sale înregistrează o gamă vastă de disponibilități critice, de la satira socială *(Satiră, Duhului meu)* sau morală *(Plîngerea deputatului),* pînă la cea politică *(Anul 1840)* ori literară *(Epistolă. Către Voltaire),* putînd fi, după tonalități, cînd individuală, luînd forma pamfletului *(Răzbunarea șoarecilor sau moartea lui Sion),* cînd generală *(O profesiune de credință),* și avînd un registru de intensitate extrem de larg, de la vehemență *(Adio)* și ironie *(Cometei anonsate pentru 13 iunie)* pînă la afabilitate *(Epistolă, D. V.* II.).

Vorbind despre satiră, o remarcă se impune din capul locului: ea a apărut ca gen literar și a fost cultivată cu predilecție de-a lungul istoriei literelor la toate popoarele, de regulă în epoci de decadență politică și morală. La noi, era aproape cu neputință ca în perioada de compromis a Regulamentului organic, un spirit satiric atît de ascuțit cum este acela al lui Grigore Alexandrescu să nu-și fi găsit tărîmul propice exersării susținute pe coordonatele genului în care va excela ca virtuos, și, firesc, ca inovator. Noutatea stă în regia cu care Grigore Alexandrescu își alege și își realizează personajele, făcîndu-le să evolueze teatral în situații și momente concepute cu siguranță dramaturgică. *Satiră. Duhului meu,* reprezentativă în acest sens, recunoscută de către toți exegeții ca una dintre piesele antologice ale genului, ne introduce chiar de la început în lumea mondenă a timpului, lume caracterizată prin suficiență cosmopolită și superficialitate, debutînd cu o asemenea scenă dramatică: „Trageți toți cîte-o carte: domnule, ești cu mine. / Șezi mă rog împotrivă, și vezi de joacă bine. / — Dar ți-am spus, coconiță, că eu din întîmplare, / Nici bine, nici nebine nu poci să fac cercare" etc. Monologul ce urmează este spumos, spiritual, uzitînd un verb sprinten și acidulat, într-o desfășurare de planuri dramatice abil construite, încît denunțul racilelor sociale ale vremii pare a fi rostit în replică, într-un soi de ultimă instanță, a apărării: „Dar cărțile cu mine e greu să se împace. / Mai lesne poci a spune hoțiile urmate / La zece tribunaluri subt nume de dreptate, / Mai lesne poci să număr pe degetele

mele, / Cîți sfinți avem pe lună și cîte versuri rele“ ș.a.m.d.

O altă piesă antologică, *Trecutul. La Mănăstirea Dealului*, prin factura ei ținînd de literatura „ruinurilor“, dealtfel o meditație în care se recunosc ecouri ale lecturilor din Lamartine și care pot fi, în fond, la fel de bine, tradiționalele și arhiuzitatele motive de inspirație preromantică, circumscrise, în genere, unui perimetru tematic sigur determinat, introduce accente incontestabil satirice, poetul țintind prin ricoșeu asupra lipsei de măreție, de virtute a veleitarilor săi contemporani, folosindu-se, stilistic, de procedeul antitezei, într-o confruntare deschisă a prezentului cu trecutul pe care îl evocă, contemplîndu-i vestigiile: „În preajmă-i e cetatea! ai ei locuitori / Ruina-i azi cu fală arăt la călători, / Precum atîți nevrednici, trăind în moliciuni, / Se laud cu mari fapte făcute de străbuni“.

Același procedeu îl întîlnim și în meditația *Răsăritul lunei. La Tismana*, unde poetul nu se rezumă doar la contemplație, splendorile peisajului nocturn slujindu-i ca pretext pentru scrutarea unor vremuri eroice, voievodale, pe fundalul cărora proiecția prezentului i se înfățișează meschină și nevolnică. (Aceeași atmosferă, aceleași idei aflăm și în *Umbra lui Mircea la Cozia*). Nota satirică atinge pe alocuri accente acute la adresa aristocrației vremii.

Ideea imperioasei necesități a propășirii naționale este constant prezentă la Grigore Alexandrescu în întreaga sa producție literară; poetul își asumă deliberat rolul de poet militant, exprimîndu-și cu franchețe crezul în finalul unei poeme cum este cea intitulată *Viața cîmpenească D.V.G.C.*, o epistolă care se încadrează, prin puternicele sale accente de critică socială, în rîndul satirelor. Urmînd ideile din programul de revendicări revoluționare de la 1848, ele vin în întîmpinarea acestora cu acel prolog *Anul 1840*, care avea să-i aducă o faimă și o popularitate ieșite din comun. Expresia este aici exaltată și critică deopotrivă, poemul avînd forță, putere de percuție, vizionarism: „O, au prezis atîta, măreț reformator! / Începi, prefă, răstoarnă și îmbunătățează, /... / A lumei temelie se mișcă, se clătește, / Vechile-i instituții se șterg, s-au ruginit; / Un duh fierbe în lume, și omul ce gîndește / Aleargă către tine, căci vremea a sosit!“.

Procedeele artistice din satire rămîn proprii și fabulelor. Atîta doar că înfățișarea reală, din viața de zi cu zi a eroilor satirelor, este înlocuită aici cu o dublură, la fel de expresivă, împrumutată din lumea animalelor. Lupul va fi cînd moralistul ipocrit *(Lupul moralist)*, cînd fățarnicul politician *(Ursul și lupul)*, cînd îngîmfatul profitor, păgubos prin prostie *(Vulpea, calul și lupul)*; vulpea — pe rînd, perfidul iscoditor care te trage de limbă *(Ursul și vulpea)*, vicleanul demagog, căutînd să-și împlinească poftele abuzive *(Vulpoiul predicator)*, farfasorul lingușitor și trădător, *(Vulpea liberală)*; bursucul — vanitosul ridicol *(Bursucul și vulpea)*; boul — parvenitul ingrat și nerecunoscător *(Boul și vițelul)*; măgarul — impostorul arogant *(Privighetoarea și măgarul)*, etc. Așadar, o veritabilă galerie tipologică în care recunoaștem trăsături caracterologice comune, prin tradiția fabulei, anumitor animale de-a lungul istoriei în toate literaturile. Grigore Alexandrescu inserează, însă, istorioarele sale unui context social propriu, autohton, astfel încît morala însăși primește, dincolo de valabilitatea ei generală, o rezonanță puternică în prezentul dat, prin adresa ei politică extrem de precisă. Majoritatea fabulelor vizează oameni și evenimente ale timpului, satira dovedindu-și un pronunțat substrat politic. Îndreptată aproape fără excepții asupra viciilor întreținute în Principate de instituirea Regulamentului organic, critica poetului nu putea ocoli nici punctul cel mai fierbinte al zilei, anume politica dictatorială, de anulare națională, impusă de țarismul rus. Vulpea din *Lebăda și puii corbului* nu poate fi, de pildă, altcineva decît protectorul demagogic — despoticul țarism, care, afișînd fățarnice bune intenții, nu țintește decît să-și păstreze năravul și să mănînce puii de pasăre din prea multa afecțiune ce le-o arată.

În *Toporul și pădurea* Grigore Alexandrescu proiectează tîlcul întîmplării pe fundal etic și nu mai puțin politic, cu o semnificație incomparabil mai

largă decît în fabula lui La Fontaine, *La Fôret et le Bûcheron* cu care se pot stabili unele similitudini, și desigur o anume influență poate fi acuzată pînă la un punct. Dar, dacă la poetul francez pădurea oferă ea însăși *coada* de topor, în fabula lui Grigore Alexandrescu aflăm că țăranul nici nu știe cum trebuie folosit mai eficace toporul, fapt ușor sesizat chiar de către copacii pădurii: stejarul cel bătrîn, la neliniștea vecinilor tineri, le spune că omul n-are sorți de izbîndă și că în cele din urmă, dacă va continua la fel, va trebui să se lase păgubaș. Ceea ce se și întîmplă căci, după multă trudă fără folos, agresorul se întoarce acasă, „fără izbutire". Aici se încheie istoria propriu-zisă a fabulei. Grigore Alexandrescu îi dă, însă, imediat, o dezvoltare originală. Pădurea nu-i oferă deliberat, prin consens general, sprijinul; în mijlocul ei se află trădătorul, cel ce se oferă singur, nu amăgit, neștiutor, naiv, ci conștient de rolul pe care îl joacă în noua sa ipostază. Morala fabulei devine astfel o ilustrare, prin vers, a ideii de *coadă de topor* și, îndeosebi, a semnificației ei politice: „Istoria aceasta, de-o fi adevărată, / Îmi pare că arată / Că în fiește ce țară / Cele mai multe rele nu vin de pe afară, / Nu le aduc streinii, ci ni le face toate / Un pămîntean d-ai noștri, o rudă sau un frate".

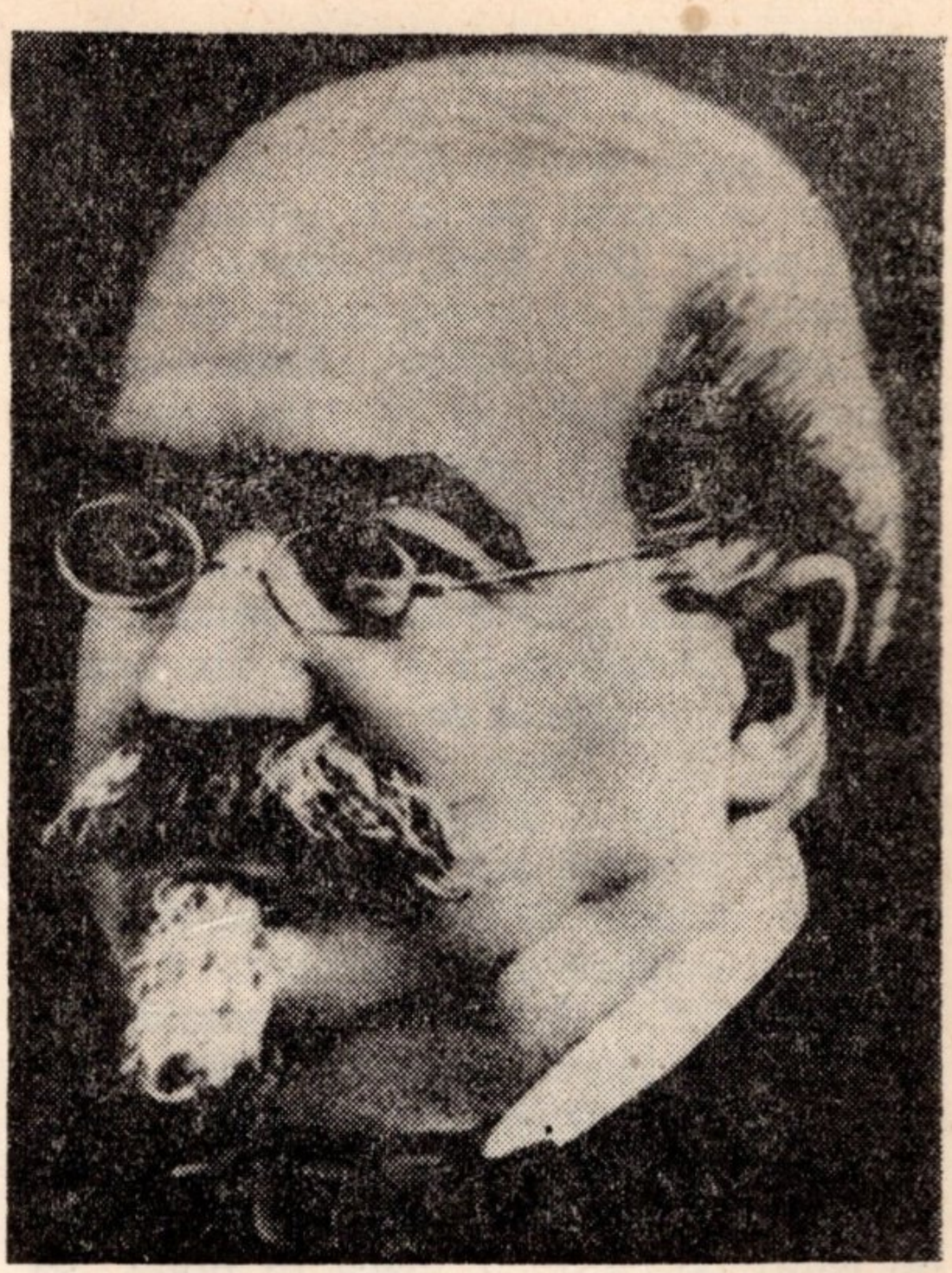
În fabula *Cîinele și cățelul*, Samson, „dulău de curte ce latră foarte tare", își expune cu emfază opiniile despre nevoia de egalitate între „dobitoace". Cățelul Samurache ascultă cu interes și se entuziasmează la aflarea unor asemenea idei democratice, aprobîndu-l pe opinient și numindu-l fericit: „frate". Samson, însă, îl apostrofează cu asprime: „Noi, frații tăi, potaie!". Cățelul nedumerit încearcă să-i amintească vorbele de odinioară, fără succes căci replica dulăului este copleșitoare: „Adevăr vorbeam / Că nu iubesc mîndria și că urăsc pe lei, / *Că voi egalitate, dar nu pentru căței*" (subl. n.).

Excelînd cu stăruință în gen, stăpînind tehnica lui și un fond clasic de motive, Grigore Alexandrescu trece drept unul dintre cei mai autorizați și reprezentativi fabuliști români. Asupra genului s-au aplecat însă, înainte vreme, cu rezultate diferite, Dimitrie Cantemir, D. Țichindeal, Gh. Asachi, I. Heliade Rădulescu, Al. Donici etc., cu un aport mai mult sau mai puțin ocazional, dar nici unul din ei n-a lăsat o operă de fabulist constituită programatic. Teoreticienii apelează, de aceea, frecvent la creația lui Grigore Alexandrescu, aflînd în ea atît modelul clasic de fabulă, cît și exemple edificatoare de apologuri (*Dervișul și fata, Șarlatanul și bolnavul, Zugravul și portretul, Calul vîndut și diamantul cumpărat*, etc.) cînd eroii istorioarei cu tîlc sînt chiar oameni. Și într-un caz și în altul se păstrează tonul satiric-moralizator, aciditatea.

Există scriitori cu opera cărora ne întîlnim încă din primii ani de școală, pe textele cărora descifrăm preceptele artei literare, prin lectura cărora începem să ne formăm gustul pentru frumos, să ne dezvoltăm simțul estetic. Pe aceștia ne-am obișnuit să-i considerăm *clasici;* ne gîndim la ei copleșiți de măreția bronzului în care le-am turnat monumentul, îi iubim și îi respectăm. Cei mai mulți rămîn să ne ocupe seniorial legile amintirii, într-o ierarhie valorică de mult acceptată, intangibilă chiar. O reinvestigare a lor oferă, invariabil, surpriza unei neîndoielnice actualități literare, de fapt, actualitatea artei și a ideilor perene. Unul dintre ei este și rămîne, după aproape un secol de posteritate lirică, Grigore Alexandrescu.

CONSTANTIN CUBLEȘAN

Mihail KOGĂLNICEANU



S-a născut la Iași în anul 1817. Studiile elementare le urmează în casă, cu călugărul maramureșean Gherman Vida, care purta cu el un manuscris al Cronicii *lui Șincai. Frecventează apoi pensionul din Iași al fostului ofițer francez Victor Cuénim și pensionul de la Miroslava al francezilor Lincourt, Chefneux și Bagard, absolvit ca premiant. Împreună cu cei doi fii ai domnitorului Mihai Sturza, e trimis în Franța, la Lunéville (1834), și apoi la Berlin (1835—1838). Este pasionat încă de pe acum de istorie, solicitînd din țară cărți și documente vechi.*

Debutul: Moldau und Walachei, rumänische oder walachische Sprache und Literatur, von einem Moldauer *(în)* Lehmanns Magasin, *nr. 1/1837 (ianuarie), Berlin.*

Alte lucrări istorice: Esquisse sur l'histoire, les meurs et la langue des Cigains, connus en France sous le nom de Bohémiens, *Berlin, 1837;* Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens, *Berlin, 1837;* Letopisețul Țării Moldovei, *3 vol, 1845—1856;* Fragments tirés des Chroniques moldaves et valaques pour servir à l'histoire de Pierre le Grand, Charles XII, Stanislas Lesczinski, Démètre Cantemir et Constantin Brancovean, *1845.*

Lucrări literare: Soirées dansantes (Adunări dănțuitoare), *1893; Ilusii pierdute,* un întîi amor *(1841);* Almanah pentru învățătură și petrecere *(1842—1846);* Nou chip de a face curte *(1840);* Fiziologia provincialului la Iași *(1844);* Trii zile din istoria Moldovei *(1844);* Tainele inimei *(1849);* Noul acatist al Marelui voievod Mihai Grigorie *(1849) ș.a.*

Reviste editate: Alăuta românească *(1838);* Dacia literară *(1840);* Propășirea *(1844);* Steaoa Dunării *(1855).*

Traduceri, prelucrări, diverse: Două femei împotriva unui bărbat *(1840),* Împăratul și braminul *de Bürger;* 200 rețete cercate pentru bucate *(în colaborare cu C. Negruzzi), 1841.*

Referințe critice: N. Iorga, Mihail Kogălniceanu, scriitorul, omul politic și românul, *ed. II, Buc., 1920; N. Cartojan,* M. Kogălniceanu, activitatea literară, *Buc., 1942; O. Hâncu,* Kogălniceanu, *Buc., 1960; Virg. Ionescu,* M. Kogălniceanu, *Buc., 1963; Șerban Cioculescu,* Prozatori români. De la Mihail Kogălniceanu la Mihail Sadoveanu, *Buc., 1977.*

Provenind din rîndurile micii boierimi de țară ajunsă la ranguri înalte, fie și numai onorifice, M. Kogălniceanu se impune ca figura cea mai întreprinzătoare a pașoptismului moldovenesc și una din marile figuri ale scenei noastre politice din cea de a doua jumătate a veacului trecut. După studii elementare în casă și în două pensioane franțuzești din Iași, urmează, un an, colegiul la Lunéville (Franța), întovărășind pe Dumitru și Grigore Sturza, fiii domnitorului M. Sturza, colegiu ales pentru motivul că acolo profesa abatele Lhommé, fostul

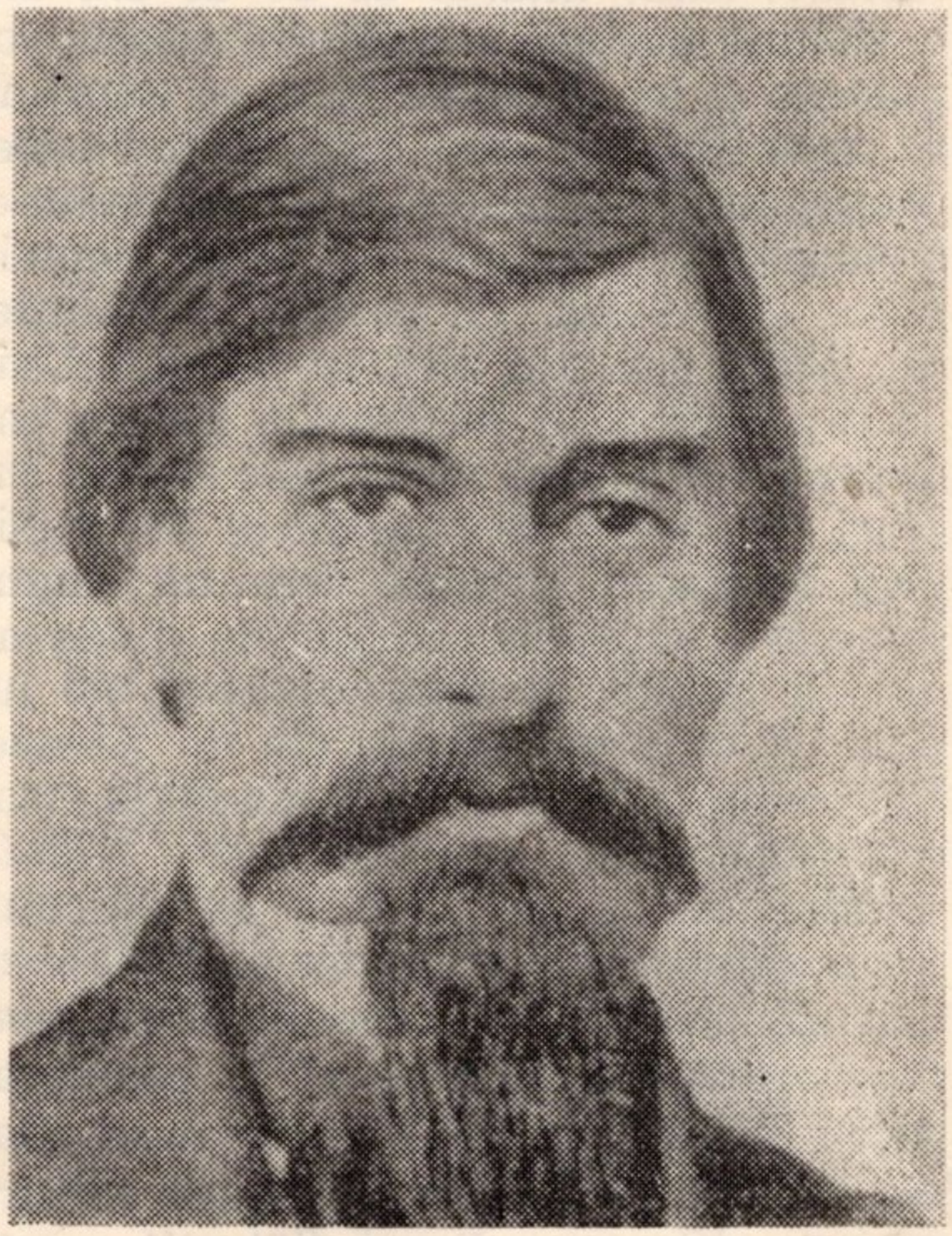
preceptor al domnitorului. Cercetările lui P. V. Haneș făcute la Lunéville arată că mare parte din ideile și preocupările viitoare ale lui M. Kogălniceanu, preocupări de natură istorică în special, se conturează acum și aici, în atmosfera micului orășel, din lectura asiduă a periodicelor franțuzești pe care tînărul e de presupus că o făcea. Doar după un an, din motive de conjunctură politică, e trecut la Universitatea din Berlin, deși el ar fi dorit să ajungă la Paris. E preocupat tot mai intens de trecutul Moldovei, cerînd tatălui său *Istoria pentru începuturile românilor în Dachia* a lui Petru Maior și alte documente vechi, iar surorilor cîntece moldovenești și balade, care entuziasmează pe colegii nemți de vreme ce le multiplică în vreo 20 de exemplare și le împrăștie. Scrie prima sa lucrare istorică *(Moldau und Walachei...*, 1837), apoi, la cererea principelui de Cumberland, o schiță despre istoria, moravurile și limba țiganilor, în sfîrșit, o sinteză istorică asupra Moldovei, Munteniei și părțile românești transdanubiene *(Histoire de la Valachie...)*. Sînt de luat în seamă două lucruri: întîi, tînărul de 20 de ani are o viziune unitară a spațiului istoric românesc și în al doilea rînd, se exprimă în două limbi de circulație, făcînd astfel propagandă românească în străinătate, o propagandă care-și va arăta efectele peste cîțiva ani, cu prilejul revoluției din 1848, dar mai ales cu prilejul Unirii din 1859 si al Războiului pentru Independență. După ce dăduse aceste lucrări, se înscrie ca student al Universității berlineze, urmînd doar un singur semestru cursurile de istorie modernă ale lui Ranke, de drept natural ale lui Gans și de drept roman ale lui Klenze. Revine în țară în 1838, preia de la Asachi, redactarea suplimentului *Alăuta românească*, și, în 1840, a periodicului *Foaie sătească a prințipatului Moldovei*, cu suplimnetul său economic *Foaie pentru agricultură*, inițiază el, în colaborare cu C. Negruzzi și V. Alecsandri, *Dacia literară* (1840), își formează editură proprie *(Cantora Foaei Sătești)*, este numit, cu Negruzzi, Alecsandri și Petre Cîmpeanu, inspectorul școlilor, codirector al Teatrului românesc și franțuzesc din Iași, e numit profesor la Academia Mihăileană, unde rostește un faimos *Cuvînt introductiv la cursul de istorie națională* (24 noiembrie 1843); cade în dizgrația domnitorului, e închis la mînăstirea Rîșca și eliberat pe cauțiune de tatăl său, inițiază tipărirea cronicilor moldovenești, călătorește în Franța, și Spania, nu participă direct la evenimentele revoluționare de la 1848, dar scrie un pamflet contra domnitorului *(Noul acatist...)* și un *Proiect de constituție pentru Moldova*, e căutat pentru a fi arestat, e ales deputat în Divanul ad hoc al Moldovei (1857) și e unul din făuritorii Unirii, iar în calitate de Președinte al Consiliului de miniștri, făuritor al tuturor reformelor inițiate de către A. I. Cuza, în sfîrșit, e membru al tuturor cabinetelor ministeriale de după 1866, ministru de externe în timpul Războiului pentru Independență (1877) și ministru plenipotențiar la Paris, pînă în anul morții. Se sfîrșește la Paris în 20 iunie -891, după cea de a unsprezecea intervenție chirurgicală.

A fost întîiul nostru istoric în accepția deplină a cuvîntului, mare orator, mare om politic, un ardent patriot, un mare deschizător de drumuri în mai multe domenii ale culturii românești, în sfîrșit, un dascăl eminent de sensibilitate națională. El a fost prezent peste tot și peste tot a pus ceva din sufletul său, ceva din gîndul său, întotdeauna înnoitor. În literatură, el are merite incontestabile ca animator de reviste, ca teoretician al fenomenului și ca autor propriu-zis. *Dacia literară* este de fapt opera lui, iar *Introducția* cu care se deschide aceasta este întîiul moment al conștiinței de sine a literaturii românești. Combătînd imitația în literatură, mediocritatea traducerilor din alte literaturi, îndemnînd la dezvoltarea literaturii originale prin inspirația din domeniul vast al istoriei noastre naționale, al frumuseților naturii și moravurilor noastre, militînd pentru unirea tuturor scriitorilor din toate provinciile românești în realizarea unei literaturi comune pentru toți românii, aceasta stimulată de o critică nepărtinitoare, la obiect, o critică a operei și nu a autorului, M. Kogălniceanu intuia magistral sensurile largi de evoluție ale scrisului

artistic românesc, formulînd liniamentele primei direcții literare fertile din cultura română, viabilă în toate epocile ce i-au succedat. Acesta este meritul lui literar cel mai de seamă. S-ar mai putea insista asupra oratoriei sale, în care se simte însă pe alocuri un iz avocățesc și nu preocuparea de expresie, după cum s-ar mai putea lua în atenție pamfletul îndreptat împotriva domnitorului Mihail Gr. Sturza *(Noul acatist...)*, dacă violențele verbale n-ar fi atenuate de retorismul, totuși politicos al demersului. *Soirés dansantes (Adunările dănțuitoare)* este o schiță satirică, de fapt o prelucrare a unui model francez, în care sînt vizate ifosele burgheziei ieșene. *Ilusii pierdute, un întîi amor* e prima lui lucrare originală mai mare, în care își privește, la modul autoironic, toate tentativele reformatoare în ale literaturii, dînd informații utile despre gustul publicului în acest sens. În *Nou chip de a face curte* găsim tot o schiță de moravuri ieșene, construită pe antiteza între moravurile rustice, sănătoase, și cele actuale lui, decăzute. *Fiziologia provincialului la Iași* are ca model mărturisit *Fiziologia provincialului la Paris* a obscurului Pierre Durand și se constituie ca o direcție dură în realitatea epocii, în moravurile ei, vădind spiritul critic acid al autorului. *Trii zile din istoria Moldovei* se voia poate o replică amicală la *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi, în care Kogălniceanu voia să aducă sfîrșitul lui Gr. Ghica, domnitorul descăpățînat, dar nu a reușit decît un proiect. *Tainele inimei* e o tentativă de roman din care a rămas doar capitolul prim *(Confetăria lui Felix Barla)*. Kogălniceanu îl citise pe Balzac și credea în efectele sociale ale literaturii, văzută ca instrument de acțiune nu doar de agrement. În capitolul publicat sînt doar aduse în scenă personajele, dar se văd clar intențiile de critică a moravurilor. Kogălniceanu nu are vînă de prozator. Meritele lui remarcabile țin de îndrumarea fenomenului literar.

SERAFIM DUICU

Alecu RUSSO



S-a născut la 17 martie 1819, lîngă Chișinău. A murit la 5 februarie 1859, la Iași.

Studiile la Institutul „François Naville", în Elveția și la Viena.

Debutul în presă cu articolul Critica criticii, *în* Albina românească, *nr. 13, Iași, 1846.*

Prima ediție din Cîntarea României, *București, 1906.*

Opere: Scrieri, *Ediție critică, cu prefață, note și comentarii de Petre V. Haneș. București, Academia Română, 1908;* Piatra-Teiului și Iașii și locuitorii lui în 1840, *tălmăciri de Mihail Sadoveanu, București, Minerva, 1915;* Cîntarea României, *cu o introducere de Lucian Blaga, București, Cultura Națională, 1924;* Cîntarea României, *Ediție de Ion Pillat, București, Cartea Românească, 1936;* Scrieri alese, Omul, Opera, Comentarii, *Ediție îngrijită și prefațată de Emil Bogdan, București, Editura de Stat,*

1948; Scrieri alese, *cu o prefață de Emil Bogdan, București, E.S.P.L.A., 1956;* Piatra-Teiului, *Ediție îngrijită și prefațată de Geo Șerban, București, E.P.L., Biblioteca pentru toți, 1967;* Cîntarea României, *cu o prefață de Teodar Vârgolici, București, Editura Minerva, 1974, Seria „Arcade";* Cugetări, *cu o postfață de Mihai Zamfir, București, Editura Minerva, 1977, seria „Arcade".*

Referințe critice: *Petre V. Haneș,* Alexandru Russo — o pagină ilustră din literatura română, *cu o prefață de Ovid Densusianu, București, 1901; Gh. Adamescu,* Literatura română modernă, *București, 1902; N. Tcaciuc — Albu,* Cîntarea României — Studiu istoric-literar, *Cernăuți, 1927; G. Călinescu,* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *București, 1941; Tudor Vianu,* Alecu Russo, *în vol.* Arta prozatorilor români, *București, Editura Contemporană, 1941, ediție nouă. vol. I, București, E.P.L., Colecția Biblioteca pentru toți, 1966; Șerban Cioculescu,* Alecu Russo, *în vol.* Istoria literaturii române moderne, *București, Casa Școalelor, 1944, ediție nouă, București, Editura didactică și pedagogică, 1971; Al. Dima,* Alecu Russo, *București, E.S.P.L.A., 1957; Teodor Vârgolici,* Alecu Russo, *București, Editura tineretului, 1964; G. Ivașcu, Istoria literaturii române,* vol. *I, București, Editura Științifică, 1969; Ion Rotaru,* O istorie a literaturii române, *vol. I, București, Editura Minerva, 1971; D. Păcurariu,* Alecu Russo, *în vol.* Clasicism și romantism, *București, Editura Albatros, 1973;* Alecu Russo, Studii și articole *(semnate de: Al. Dima, Emil Boldan, Antoaneta Macovei, Ioan Micu, C. D. Papastase, Liviu Leonte, Haralambie Mihăilescu, V. Adăscăliței, Ion Dumitrescu, Al. Cristureanu, Dumitru și Veronica Tiutiuca, Traian Pătrașcu, Viorel Hodiș, Grigore Răcariu, Silvia Popescu), Societatea de științe filologice din R. S. România, București, 1970.*

Fără a beneficia de o operă amplă, deși s-a exersat în varii domenii, Alecu Russo este astăzi socotit, și pe bună dreptate, între principalii critici ai literaturii române moderne, numele lui fiind alăturat lui Nicolae Bălcescu, M. Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, ca unul dintre scriitorii cei mai lucizi ai timpului său, ideolog al mișcării noastre pașoptiste și primul care a teoretizat coliziunea între tradiție și inovație, fundamentînd teoria spiritului critic, în care va excela mai apoi Titu Maiorescu, dînd astfel cea dintîi definiție în ideologia noastră modernă conceptului de naționalitate, definiție ce nu se va îmbogăți prea mult ulterior. O viață scurtă, pe cît de anonimă pe atît de dramatică, a făcut ca numeroasele proiecte literare și vastele posibilități de afirmare pe acest tărîm, ale lui Alecu Russo, să rămînă neîmplinite.

Elev încă la Institutul „François Naville" din Vernier, lîngă Geneva, în Elveția, adolescentul, animat de ideile generoase ale spiritului democratic sub guvernarea căruia se forma într-o țară a libertăților de gîndire politică, nu putea să nu fie atras de poezie, compunînd versuri ce trebuie să fi fost neapărat pătrunse de o anume exaltare revoluționară în sensul platformei ideologice pașoptiste, dacă e să ne luăm după manuscrisele aflate în dosarul poliției vieneze care l-a anchetat în 1836, și care sînt manifest împotriva tiraniei. Revenind în țară în 1837 și ocupînd funcția de asesor la judecătoria din Piatra Neamț, apoi de avocat, Alecu Russo va debuta spectaculos, cu două piese, jucate pe scena Teatrului Național din Iași în 1846 — *Provincialul de Teatru Național* sau *Jitnicierul Vadră* și *Băcălia ambițioasă* (azi pierdute) — după care, datorită atacurilor deschise, satirice la adresa ciocoimii (mai ales în prima: „Din Focșani la Dorohoi / Țara-i plină de ciocoi") este surghiunit la mănăstirea Soveja, unde stă din februarie

pînă în aprilie și scrie însemnările de drum, *Soveja* (1848), care împreună cu *Piatra Teiului* și *Stînca corbului* vor impune un drum nou în literatura română, pe care va păși metodic un Calistrat Hogaș, cîteva decenii mai tîrziu. La 28 martie 1848 va semna și el *Proclamația* redactată la Iași, unde ia parte activă la revoluție și în urma înfrîngerii căreia trece în Ardeal unde participă la Adunarea națională de pe Cîmpul libertății din Blaj, luînd contact direct cu revoluționarii de aici (dar și cu *latiniștii* împotriva cărora se va exprima atît de tranșant în *Cugetări* — publicate în douăsprezece numere ale *României literare* din Iași, 1855), fiind arestat de către autorități, ca element suspect, și întemnițat pentru cîteva luni la Dej și Cluj, de unde scapă numai printr-un noroc de la condamnarea la moarte. În emigrație la Paris se reîntîlnește cu Alecsandri și Kogălniceanu, făcînd cunoștința revoluționarilor munteni N. Bălcescu, D. Bolintineanu etc., pentru ca animat de aceleași idealuri patriotice înflăcărate să publice anonim celebra poemă în proză *Cîntarea României* (în limba franceză, în *România viitoare*, 1850, editată de N. Bălcescu), care va stîrni atîtea discuții și polemici între cercetătorii istoriei noastre literare în vederea stabilirii definitive a paternității ei (versiunea în limba română apare în 1855, în *România literară*, sub semnătura lui N. Bălcescu).

Biografia lui Alecu Russo se confundă, în coordonatele ei esențiale, cu opera sa, și înțelegerea uneia nu poate fi făcută temeinic fără pătrunderea semnificațiilor celeilalte. Alecu Russo vine în cultura, implicit în literatura română, format la școala tradițiilor franceze, și, în general, occidentale, dobîndind o putere de generalizare și de sinteză, orientare majoră în terenul ideologiei literare, și nu numai literare, proprii oricărui scriitor francez, sau apusean, al momentului său, pe care o aplică activ condițiilor autohtone, implicîndu-se în destinele literelor românești cu o maturitate de gîndire ce depășea, din multe puncte de vedere, realitățile concrete ale exercițiului literar la noi. Scrierile sale în limba franceză, nu puține la număr, atestă valențele unui creator care poate fi cu ușurință asimilat și comentat în cadrul unei familii de artiști ca Montesquieu, La Bruyère, J. J. Rousseau, Chateaubriand — atunci cînd vorbim despre arta portretistică, descriptivă ori interpretativă, peisagistică, a lui Alecu Russo. Revenind la realitățile obiective ale literelor românești aflate într-un plin proces de modernizare, el va înțelege să se aplece asupra lor de la altitudinea condițiilor existențiale ale unei culturi deja avansate, judecînd și propunînd creației noastre orizontul acestei ideologii artistice, de la care el se revendică dezinvolt. Pentru Alecu Russo, chestiunea fondului tradițional pozitiv al unei culturi, necesitatea imperios organică a rezolvării conflictului între tradiție și inovație, constituiau probleme în principal adjudecate, în timp ce la noi ele intrau în arenă ca dezbatere propusă în premieră. În acest sens, rolul lui Alecu Russo este covîrșitor pentru literatura română, fiind, în plan autohton, în multe privințe, un deschizător de drumuri, un precursor. Contribuția sa este primordială în fundamentarea la noi a conceptului de specific național, afirmîndu-se alături de Kogălniceanu ca un ideolog al acestuia; exponent de seamă al ideologiei pașoptiste, el abordează deschis problema valorificării și preluării creatoare a valorilor — istorice și materiale — ale trecutului, a creației populare, fiind unul, dacă nu cumva chiar primul dintre teoreticienii folclorului în termeni științifici, inițiind culegeri de poezii populare (alături de V. Alecsandri), dovedindu-se un aprig polemist împotriva falsificării limbii românești de către latiniștii (August Treboniu Laurian), italieniștii (I. Heliade-Rădulescu) sau fonetiștii (Aron Pumnu) exagerați, acuzîndu-i de un „pedantism“ vicios. Importanța sa în istoria literaturii române nu se limitează doar la contribuția de ideolog, de teoretician și critic literar. În beletristica propriu-zisă, se remarcă mai cu seamă prin cultivarea genului amintirilor și al însemnărilor de călătorie, în care paginile descriptive rămîn memorabile, exemple ilustre pentru evoluția prozei noastre artistice. Dar cea mai de sea-

mă operă a sa rămîne, fără îndoială, *Cîntarea României*, acest amplu poem în proză închinat țării și istoriei acesteia, conceput în manieră biblică și utilizînd o retorică proprie textelor menite a trezi în sufletele ascultătorilor înălțare și mîndrie umană purificatoare. O anume muzicalitate, proprie limbii lui Alecu Russo, are aici sonorități aparte. Dacă în *Amintiri* tonalitățile duioase aminteau flautul ori fagotul, în *Cîntarea României* avem explozia solemnă a alămurilor maiestuoase: „. . .Cei mari și puternici au toate zilele spre a se îngrășa din asupririle creștinilor. . . Norodul are un ceas numai, un ceas în care își izbîndește și cu acest ceas răscumpără veacuri de chinuri. . . Deșteptați-vă. . . că vine groaza. . . n-ați auzit prin somn țipetele și vaietele megieșilor?. . .“ Proza lui Alecu Russo merge de la spiritul observației strict realiste pînă la avîntul romantic revoluționar, pe care-l aflăm dezlănțuit în această metaforică și mobilizatoare *Cîntare a României*. Evocarea istoriei neamului dobîndește aura insolită a înălțării faptelor pînă la mit, decojindu-le de detaliile particulare și rămînînd la esența și semnificația lor universală, căci destinul nostru național se proiectează continuu pe canavaua mare a mișcărilor istoriei lumii. Iată, bunăoară, metafora ce înnobilează ideea de-a fi fost românii zid în fața primejdiei otomane ce amenința întreaga Europă: „Ascute-ți sabia ca fulgerul și încoardă-ți arcul, o, țara mea! . . . dușmanul se gătește și tu ești straja lumii . . . lumea te-a părăsit și s-a sculat asupră-ți; noroadele s-au legat între ele pentru a te batjocori și a stinge dintre noroade pomenirea ta . . . O, patria mea, jertfește-te! (. . .) Cerul se întunecă, viscolul izbucnește . . . norul se varsă pe pămînt ca un rîu întărîtat și, ca o mare fără margine înghite tot ce-i iese înainte . . . “ Fiecărui enunț de încantație biblică îi corespunde o realitate concret istorică, pe care textul o sugerează, o semnifică, o ilustrează alegoric în esență de pilduitoare învățătură. Mai presus de toate amplul poem al lui Alecu Russo respiră atmosfera incendiară a ideilor revoluționare de la 1848. Laitmotivul deșteptării naționale, ce punctează ca un îndemn suprem toate momentele cruciale ale istoriei naționale ajunsă atunci la momentul lucidei conștiințe de sine, are forța agitatorică a chemării lui Andrei Mureșanu: „Privește la Miazăzi, la Miazănoapte, popoarele își ridic(capul (. . .) Lumea veche se prăvălește și pe a ei dărîmături slobozenia se înalță! . . . Deșteaptă-te! (. . .) Slobozenia din afară este neatîrnarea moșiei în care ne naștem și care ne hrănește, moșia de la care tragem numele nostru și dreptul de om, de subt biruirea oricărei alte țări și împărății. Pentru sîngele ce ne dă, sîntem dotori cu sîngele nostru. (. . .) Ridică capul, țară bîntuită de vijeliile lumii, țară legată de jugul durerii! . . .“

Creație romantică în esență, opera lui Alecu Russo se detașează totuși de viziunea romanticilor prin aceea că autorul imprimă tuturor temelor asupra cărora stăruie — fie că este vorba de contemplarea naturii, de comentariul poeziei populare, de eseurile cu pronunțat caracter de observație sociologică ori de poematica sa proză misionară — acea notă de vibrant patriotism, reținînd, astfel, din galeria vastă de motive romantice apusene, doar pe acelea care corespundeau aspirațiilor poporului nostru în momentul istoric dat: ideea națională, voința de afirmare ca entitate națională a întregului popor român. Sînt idei în slujba cărora Alecu Russo și-a pus întreaga sa activitate creatoare, întreaga sa viață de credincios luptător revoluționar.

CONSTANTIN CUBLEȘAN

Nicolae Filimon

S-a născut la 6 septembrie 1819 în București; a murit în același oraș, la 19 martie 1865.

Primele învățături le capătă de la dascălul Chiru, la biserica Enei, continuîndu-și pregătirea școlară în casa cititorului bisericii, marele logofăt Bărcănescu, apoi în cea a clucerului Eftimie Răsuceanu. Mai mult autodidact, se presupune a fi urmat și o școală muzicală, fiind vorba probabil de cea din cadrul Societății Filarmonice.

Debutează la 5 decembrie 1857, în ziarul „Națională", cu o cronică muzicală. Primul volum: N. M. Philemon, Escursiuni în Germania meridională, Memorii artistice, istorice și critice (1858), *opul I, București, Tipografia jurnalului „Națională", 1860.*

Opere fundamentale:

Mateo Cipriani, Bergamo și Slujnicarii, *București, Imprimeria jurnalului „Națională", 1861 (Pe foaia de titlu:* Mateo Cipriani și Monumentul maiestrului Donizetti. Două nuvele); Ciocoii vechi și nuoi seau ce naște din pisică șoareci mănîncă, *Romanț original de Nicolae M. Philimon, București, Imprimeria statului, 1863.*

Ediții recente:

Opere, *vol. I—II, Ediție glosar și bibliografie de George Baiculescu, cu o introducere de George Ivașcu, [Buc.], E.S.P.L.A., [1957], („Clasicii români");* Ciocoii vechi și noi, *Studiu introductiv de Șerban Cioculescu, Buc., E.P.L., 1959;* Ciocoii vechi și noi, *Prefață de George Ivașcu, E.P.L., 1967 (B.p.t.)*

Referințe critice:

G. Călinescu, N. Filimon, *Buc., Editura științifică, 1959; Teodor Vîrgolici,* Începuturile romanului românesc, *Buc., E.P.L., 1963; Viorel Cosma,* Nicolae Filimon, critic literar și folclorist, *Buc., Editura muzicală, 1966; Tudor Vianu,* Arta prozatorilor români, *Ediție îngrijită și introducere de Geo Șerban, vol. I, Buc., E.P.L., 1966 (B.p.t.); Aurel Martin,* Introducere în opera lui N. Filimon, *Buc., Minerva, 1973.*

Principala operă a lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi,* este și primul roman românesc notabil. Dintre toate formele prozei, romanul a avut în literatura noastră perioada cea mai lungă de gestație. Dar, primele trepte, ca și prima capodoperă, sînt izbînzi ale obiectivizării: *Ciocoii* . . . lui Filimon în primul caz, *Ion* al lui Rebreanu în al doilea.

După cum bine se știe, romanul își are obîrșia în formele care presupun afabulația nefictivă; documentarul din scrierea istorică, biografia, jurnalul intim, scrisoarea stau la baza romanului realist, topind în sine astfel specii care se regăsesc în cadrul arhitectonicii sale.

Prologul e construit de Filimon după procedeele fiziologiei literare, iar romanul pe osatura acesteia. De altfel, *Slujnicăria,* primul capitol din *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala* (1861) este tot o fiziologie — exercițiu în vederea trecerii la construcția nuvelei, operă care, la rîndul ei, face trecerea spre roman. Sînt culori pe care le vom reîntîlni în pasta narațiunii, căreia

știe să-i dea o strălucire mai fină și nuanțe sclipitoare. Slujnicarul e o natură și mai meschină, moralmente și mai infirmă decît vînătorul de „grizate“ (denumirea care provine de la rochia de stofă ieftină, de culoare gri, cu care aceste fete se îmbrăcau; Louis Huart, părintele recunoscut al fiziologiei și semnatarul unei *Physiologie de la grisette* (1841) identifica în vestmînt o situație socială). Gentilomul lui Filimon este o figură cu atît mai comică, cu cît se drapează mai mult în patriot („și încă patriot — nu glumă“). Dușman al ciocoismului, el însuși este un ciocoi. Slujnicarii sînt împărțiți în tagme sau specii: cei ce suferă de boala autorlîcului, cei care au trecut „de douătrei ori pe la facultatea de drept“ și slujnicarii politici: „Aceștia sînt teribili!“ Poetul slujnicar e un fel de Sărsăilă (din care se trage și Rică Venturiano al lui Caragiale), prin urmare, portret fiziologic al poetului în genul lui Sylvius (Edmond Texier) prelucrat de I. Heliade Rădulescu, ce scrisese și pamfletul *Domnul Sărsăilă, autorul*. Iar dacă ne raliem ideii că nuvela *Nenorocirile unui slujnicar* ... este cu anticipație un aspect din a doua parte a romanului, unde ciocoiul urma să fie zugrăvit „cu frac și mănuși albe“, contemporan cu autorul, e cît se poate de firească modalitatea scriitorului; G. Călinescu vedea în Mitică Rîmătorian „un avatar al lui Dinu Păturică“.

Ciocoii și ciocoismul erau o tristă realitate a secolului. Denumirea generică o întîlnim în articolele și pamfletele lui Heliade, în poeziiile și proza lui Alecsandri, la C. Bolliac, în romanele lui Ion Ghica, D. Bolintineanu, I. M. Bujoreanu, V. A. Urechia, Al. Pelimon, C. D. Aricescu, în proza lui Hasdeu sau Alecu Russo. Într-un pamflet, Heliade trata despre *Ciocoii antici și ciocoii moderni*.

Ciocoiul este mai întîi studiat de Filimon la modul caracterologic, prin aglomerarea trăsăturilor. Timpul artistic are extensiune biografică, redusă însă la prezentul comunicării (prezentul permanent): „Pepeniera în care *cresc* acești inemici ai onoarei și ai tuturor virtuților cetățenești *este* mai totdeauna casa bogatului și mai cu seamă a bogatului parvenit“. Aici *vine, cere, petrece* cu servitorii înrăiți, îi *studiază*, astfel că „la etatea de douăzeci de ani ei *știu* foarte bine cum se fură cloșca după ouă fără să hîrîie“ (s.s.) etc. Succesiunea aceasta de momente tratate satiric are ca scop relevarea caracteristicilor social-psihologice negative ale tipului descris și a concepției morale a scriitorului, diametaral opuse; retorismul viitoarei invenții nartive e deci anticipator și-l apropie pe N. Filimon mai degrabă de Heliade decît de C. Negruzzi. De altfel, nenumărate „scene de moravuri“ ori fragmente de fiziologie sînt răspîndite pe parcursul romanului, fără a fi suficient sudate în ansamblu.

Scriitorul preferă romanul de moravuri, care este în fond o sinteză a tendințelor realiste ale romantismului în declin și al întregului conținut sentimental al acestuia, cu tot ceea ce decurge de aici în planul structurilor literare. Strădania de a zugrăvi cîteva caractere umane potrivite cu epoca lui Caragea este favorizată de documentația pe care i-o ofereau Arhivele Statului, unde autorul funcționa. Ficțiunea și realitatea desprinsă din document se cîntăresc și se sprijină reciproc, astfel că tabloul vieții sociale și economice prinde contururi precise. Corupția protipendadei și procesul ridicării burgheziei în detrimentul moșierimii, dar și al țărănimii, sînt aspecte surprinse realist, ca în romanul din atelierul balzacian, într-un dramatic conflict de contraste care își au sorgintea în dualismul romantic înger-demon ori în satanismul romanelor populare de tip Eugène Sue. Paginile cele mai valoroase sub aspect estetic sînt cele în care scriitorul părăsește narațiunea, cu excesele de simpatie și antipatie principală a autorului, în favoarea dialogului, care are autentică vigoare teatrală, prin prezentarea impersonală și obiectivă a personajelor care se înfruntă.

Arhitectonica romanului e numai aparent echilibrată. Odată cu desfășurarea acțiunii și apropierea *Epilogului*, se simte intenția tot mai pronunțată de simplificare moralistă — vocația moralizatoare a liniilor personajelor spre a produce clasica satisfacție cititorului prin sancționarea răului și restabilirea

dreptății. Carența este caracteristică fazei de pionierat a romanului românesc, numai că scriitorul are asupra antecesorilor (de la Al. Pelimon la Pantazi Ghica și I. M. Bujoreanu), ca și asupra unor urmași literari (de la G. Baronzi la N. D. Popescu și Gr. H. Grandea) avantajul unei intuiții mai sigure a cadrului și a caracterelor, a unei profunzimi mai mari, a analizei psihologice, a pasiunilor. N. Filimon este, după expresia celui mai bun biograf al scriitorului, G. Călinescu, un „excelent expozitor de medii și fizionomii". În descrierea personajelor pornește dinspre exterior (fața lui Dinu Păturică „indică ambițiune și mîndrie grosolană"), nefiindu-i străine teoriile pseudoștiințifice ale lui J. C. Lavater și Fr. I. Gall, întemeietorii fiziognomiei și frenologiei, la care apelează adeseori Balzac și întreaga sa școală. Notăm că în 1855 (ediția a doua în 1858) se publică în tălmăcirea lui T. E. Ciocanelli un *Extract de fiziognomie, fizionomie și patognomonică*. Un asemenea „tractat" se găsește printre instrumentele livrești de parvenire ale lui Păturică, alături de scrierile lui Plutarh, I. Caesar, Machiavelli.

Ambițios, viclean, lingușitor, ipocrit, escroc, dominîndu-și sentimentele, eroul posedă arta disimulării pînă la pierderea măsurii și dezechilibru. Stăpînul său și exemplul de parvenit ce-i excită ambiția este Andronache Tuzluc, personaj construit pe mai multe dimensiuni, din care nu lipsesc slăbiciunile prin care rupe contactul cu realitatea și se prăbușește. Deși personaje de legătură, Chera Duduca și Chir Costea Chirul sînt tipurile cele mai veridice; aventuriera erotică și misitul universal sînt eroi balzacieni cu profiluri realiste.

Aceste personaje demonice sînt în contrast cu altele, fals angelice, inconsistente și idealizate, cum e boierul luminat banul C., fiica sa Maria cu însușiri incompatibile vîrstei, domnitorul Gr. Ghica și vătaful Gheorghe, antiteză a lui Dinu Păturică. Ele sînt mai degrabă simboluri ale concepției despre bine și ideal social, pioni imaginari într-o bătălie moralistă și umanitară pierdută. „Gustul școlirii" este în acest caz fatal scriitorului, care devine artificos. Cînd rămîne în spiritul adevărului, creează scene memorabile, cum în cazul țăranilor, eroul colectiv de pe moșiile Plînsurile, Chinuielile și Răsucita. Și nu putem afirma că nu e vizibilă simpatia scriitorului și aici, ca de altfel față de haiduci sau de Tudor, „cel mai mare bărbat al României".

Predilecția onomatologică (mai adăugăm: Dimache Pingelescu — Caragiale zice Nae Ipingescu, baronul Nichita Calicevschi, Neagu Rupe-Piele, Dumitrache Mînă Lungă) dovedește că Nicolae Filimon este un urmaș al lui Alecsandri și un precursor al lui Caragiale. Firește, nu și singurul. Bunăoară, Pantazi Ghica, fratele mai mic al memorialistului, în *Schițe din soicetatea română*, colecție de portrete „fiziologice" și „studiu complet de moravuri", transpune în aceeași cheie fantezistă: Greieraș Murdaricescu, demoazela Zarnacadea, grefina de Cleine von Nichs.

Aspectele deficitare ale romanului decurg din natura tipului abordat, dar se datoresc pe alocuri și lipsei de experiență a genului în literatura română, precum și lipsei de maturitate artistică a autorului. Să nu uităm că *Ciocoii vechi și noi* se încadrează printre primele 25 de romane românești, din care parte neterminate, parte prea dependente de modelele străine. Autorului îi lipsește potențialul arhitectonic de mari dimensiuni. La acestea se adaugă clișeele romantice, antiteza și hiperbola exagerate, mecanizarea vieții morale, idealizarea personajelor și tratarea lor fără nuanțe intermediare, existența unor părți expozitive nelegate de acțiune.

Și totuși, N. Filimon realizează o mare izbîndă literară. Romanul său stă la confluența romantismului cu clasicismul și realismul, făcînd tranziția de la pașoptiști la marii scriitori. De altfel, scriitorul s-a bucurat de aprecierea deosebită a contemporanilor săi, romanul făcînd să devină palide toate celelalte creații de gen din epocă. Ion Ghica, în a IV-a scrisoare către Alecsandri *(Școala acum 50 de ani)*, scria că „prologul cu care începe cartea intitulată *Ciocoii* este un studiu psihologic și scrierea în totalitatea ei o psihologie cu care s-ar mîndri un La Bruyère și un Théophile Gauthier".

TITUS MORARU

NICOLAE BĂLCESCU

S-a născut la 29 iunie 1819, în București; a murit **la 29 noiembrie** *1852, în Palermo (Italia).*

A învățat primind lecții particulare cu un arhimandrit grec și cu francezul J. A. Vaillant. Și-a continuat studiile la Liceul „Sf. Sava" din București, unde îl are coleg pe Ion Ghica.

Între 1846 și 1848 se află la Paris unde studiază istoria cu profesorul Michelet, la Collège de France.

A debutat cu studiul istoric: Puterea armată și arta militară. De la întemeierea Principatului Valahiei și pînă acum, *apărut în Foaia științifică și literară (Propășirea), de la Iași, în 1844.*

Opera: Istoria Românilor sub Mihai Voievod Viteazul, *București 1878;* Scrieri alese, *Craiova, f. a.;* Opere complete, *vol. I și II, București, 1940—44;* Opere alese, *Vol. I și II, București 1960;* Opere, *vol. I—IV, București, 1964—1974.*

Referințe critice: *George Călinescu,* Istoria . . . ; *Tudor Vianu* Arta prozatorilor români; *idem.* Probleme de stil și artă literară, *1955; Paul Cornea,* Studii . . . , *I.L.R. II; Dan Berindei,* N. Bălcescu, *1960; I. Nestorescu — Bălcești,* Nicolae Bălcescu, Contribuții bibliografice, *1971; Ioana Emilia Petrescu,* Perspectiva eroică și perspectiva ironică, *în* Tribuna, *XVI, anul 48, noiembrie 1972.*

Existența lui Bălcescu se încadrează într-un larg climat romantic. Spirit iscoditor, el investighează trecutul și deslușește viitorul patriei. Istoric, economist, om politic și literat, Nicolae Bălcescu cucerește, deopotrivă, pe ideolog și pe omul simplu prin profunzimea gîndirii și virtuțile faptei.

Anul 1844 reprezintă în formația sa spirituală un punct de cotitură; e anul cînd va publica studii cu caracter social și istoric: *Puterea armată și arta militară de la intemeierea principatului Valahiei pînă acuma; Comentarii asupra bătăliei de la Cîmpia Rigăi sau Cosova.* În anii 1845—46 editează împreună cu August Treboniu Laurian *Magazin istoric pentru Dacia,* revista dedicată problemelor istoriei naționale.

Evenimentele revoluției franceze din 1848 îl găsesc la Paris. Aici, Nicolae Bălcescu ia parte activă la manifestațiile de stradă, culminînd cu asaltul palatului regal. Întors în țară, în primăvara anului 1848, în scopul organizării revoluției burghezo-democratice, el întreprinde alte cîteva călătorii spre a însufleți masele și a stabili — alături de alți fruntași — punctele de program. La 11 iunie este numit „Secretar al guvernului provizoriu", cînd va publica în *Poporul suveran,* ziar condus de D. Bolintineanu și A. Zane, articolele: *Despre împroprietărirea țăranilor* și *Drepturile românilor către Înalta Poartă.*

Scriitor format în spiritul esteticii romantice, Bălcescu a scris cea mai valoroasă monografie despre Mihai Viteazul, romanul istoric *Românii subt Mihai-Voivod Viteazul* (1847—1852). Aici demonstrează marea capacitate a unui intelectual de a evoca trecutul istoric într-o epocă de redeșteptare națională. Romanul monografic este o carte cu strălucite virtuți întru educarea tinerelor generații. Cercetătorii au subliniat întinsa investigație a documentelor istorice, pasiunea și metoda de lucru. Figura lui Mihai Viteazul, eroul de la Călugăreni și înfăptuitorul primei unități

naționale, ispitea deopotrivă, în acest secol, pe istorici și literați: Damaschin Bojincă, Florian Aron, Gr. Pleșoianu, G. Asachi, I. Heliade Rădulescu, M. Kogălniceanu și alții.

În elaborarea lucrării, scriitorul pune accentul nu pe expunerea seacă și rece, „cronologică" a evenimentelor, ci pe întregul complex social și politic.

„În trei privințe — observă Paul Cornea — contribuția sa e esențială: el abandonează definitiv istoria dinastică, bazată pe cronologia demnitarilor și relatarea uscată a evenimentelor politice, rolul de personaj central; aplică o metodă critică, efectuînd un examen sistematic al izvoarelor spre a decide asupra validității lor; pune la temelia dezvoltării conceptele de „evoluție", „interdependență" și „necesitate obiectivă", ajungînd astfel să descopere corelațiile dintre fenomene și să propună explicații ale trecerii de la o etapă la alta". În lumina acestei concepții, personajul principal al monografiei rămîne poporul. El este făuritorul istoriei, Mihai trebuind să fie un exponent al aspirațiilor sale. Bălcescu utilizează cu răbdare și iscusință documentul istoric, intern și extern, ignoră voit romanțarea. Fenomenele sînt privite în mod critic și în dezvoltarea lor dialectică.

Ceea ce impresionează, ca atitudine și ton, este nota *profund patriotică*. Evenimentele comentate de prozator cuprind, după propria-i afirmație „numai opt ani (1593—1601), dar anii istoriei cei mai avuți în fapte vitejești, în pilde minunate de jertfire către patrie. Timpul de aducere aminte glorioasă! . . ."

Unirea Țărilor Românești, la 1600, este considerată de scriitor atît o „cucerire" politică cît și un gest de naționalitate. Prin Unire, Mihai înțelegea, de asemenea, o întreită putere militară îndreptată împotriva cotropitorilor din afară. Ideologic, prozatorul dorește să ne demonstreze rolul maselor în făurirea istoriei. El nu ignoră totuși rolul personalităților.

Compozițional, opera lui Bălcescu nu se depărtează de tiparele monografiilor clasice. În arta oglindirii evenimentelor și caracterelor, concepția sa rămîne însă romantică. Dacă unele descrieri sînt dominate de lirism, situațiile sînt prezentate autentic. Personajele sînt prinse în mișcare, schițează eseuri, gesturi retorice. Portretele eroilor se conturează mai mult prin participarea lor la acțiune și prin succesiunea evenimentelor.

Prozatorul utilizează antiteza, fixînd personajele în cadrul diferitelor tablouri cu caracter istoric. Fraza este lungă, ordonată retoric. Stilul are „cadența unui discurs". „Întreaga narațiune — observa Tudor Vianu — are înfățișarea unui basorelief".

Raportată la celelalte creații de epocă, monografia lui Nicolae Bălcescu se impune prin stilul ei științific și prin marile sentimente patriotice pe care le comunică cu profunzime.

GEORGE SORESCU

Dimitrie Bolintineanu

S-a născut în februarie (?) 1825 la Bolintinul din Vale, județul Ilfov. A murit la 20 august 1872, în București.

A studiat la școala de la Colțea, apoi la Colegiul Sf. Sava, iar între 1846—1848 audiază la Paris cursurile de la Collège de France.

Debutează în anul 1842, cu poezia O fată tînără pe patul morții, *publicată în „Curierul de ambe sexe". În 1847, la București, îi apare primul volum,* Colecție din poeziile domnului D. Bolintineanu.

Opere: Colecție din poeziile domnului . . . , *București, 1847;* Cîntece și plîngeri, *Iași, 1852;* Manoil, *Iași, 1855;* Poezii vechi și nouă, *București, 1855;* Călătorii pe Dunăre și în Bulgaria, *București, 1858;* Legende și basme naționale în versuri, *București, 1858;* Melodii române, *București, 1858;* Nemesis. Satire politice, *I—II, București, 1861;* Elena, *București, 1862;* Călătorii la românii din Macedonia și Muntele Atos sau Santa Agora, *București, 1863;* Poezii

(. . .) atît cunoscute cît și inedite, *vol. I—II, București, 1865;* Brises d'Orient, *Paris, 1866;* Conrad, *București, 1867;* Traianida, *București, 1869, 1870;* Menadele, *București,* 1870; Plîngerile Românei, *Bucuriei, 1870;* Poezii, *vol. I—II, București, 1877;* Călătorii, *vol. I—II, București, 1915;* Scrieri alese, *vol. I, Craiova, 1942;* Opere alese, *vol. I—II, București, 1961;* Călătorii, *vol. I—II, București, 1968.*

Referințe critice: *N. Petrașcu,* D. Bolintineanu, *București, 1934; D. Popovici,* Dimitrie Bolintineanu, *Craiova, 1942; G. Călinescu în* Steaua, *1958, nr. 11—12, 1959 nr. 3; I. Roman,* Dimitrie Bolintineanu, *București, 1962; I. Negoițescu,* în Scriitori moderni, *București, 1966; D. Păcurariu,* D. Bolintineanu, *București, 1969; T. Vârgolici,* Dimitrie Bolintineanu și epoca sa, *București, 1971; Idem,* Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu, *București, 1972; Dim. Păcurariu, Claude Pichois,* O carte și șapte personaje, *București, 1976.*

Poet romantic prin excelență, Dimitrie Bolintineanu ilustrează un caz tipic al romantismului pașoptist, atît prin biografie cît și în operă. Marile deplasări în spațiu îi prezidează nu numai propria viață, ci și pe aceea a antecesorilor: strămoșii mamei sale par să fi venit în Țara Românească din Maramureș, pe vremea voievodului Radu Mihnea, iar tatăl său era originar din Orhida, în Macedonia. Rămas curînd orfan, viitorul poet e silit să se mute la București, trece și el prin Parisul studiilor și entuziasmelor, în anii de după revoluție peregrinează prin Europa și Orientul apropiat. De timpuriu cunoaște amărăciunile fundamentale — pierderea părinților, greutățile materiale, exilul — dar și ocaziile de exaltare și dăruire: revoluția de la 1848, lupta pentru Unirea Principatelor, euforia primelor realizări ale domniei lui Al. I. Cuza. Ministru la începutul acesteia, părăsește brusc viața publică și își sfîrșește existența sărac, bolnav, literalmente în mizerie, scriind însă și publicînd pînă aproape în ultima clipă. Destinul scrierilor l-a urmat pe cel al omului, cu alternanțe de prețuire și discredit aproape la fel de nedrepte și unele și celelalte. Citită azi, opera sa apare, în schimb, completă și caracteristică, atît în realizări cît și în neîmpliniri, definind tăria și slăbiciunea unei întregi epoci literare și îmbogățind istoria literaturii române cu cîteva texte și pretexte de o însemnătate ce nu mai poate fi negată.

Ca și alți scriitori pașoptiști, Bolintineanu abordează și el aproape toate domeniile beletristice, cu entuziasmul începătorului și simțul de răspundere al patriotului ce-și dedică eforturile propășirii culturii naționale: poezie lirică și epică (pînă la o încercare de epopee propriu-zisă), satiră, roman, memorial de călătorie, dramă și biografie romantată, critică și istorie literară. Dacă adăugăm la acestea publicistica și scrierile social-istorice de propagandă apărute în timpul exilului, se conturează imaginea unei opere bogate și variate, dar și explicația sentimentului de insatisfacție pe care ni-l lasă unele dintre compartimentele ei. Antrenat în prea

multe direcții, uneori divergente, Bolintineanu, deși înzestrat cu un talent incontestabil, nu are timp să stăruie asupra textelor, iar atunci cînd o face (în elaborarea „ciclurilor“ de poezii) cedează cu prea mare ușurință manierei.

Început, ca și creația lui Alexandrescu sau Bolliac, sub zodia meditației minore și intimiste, scrisul lui Bolintineanu evoluează curînd spre poezia patriotică de inspirație socială și istorică, dînd în preajma revoluției de la 1848 cîteva dintre cele mai reprezentative bucăți de acest gen. Expresie a unei pasionate iubiri pentru popor și pămîntul natal, îngemănată cu durerea pentru suferințele ei prezente, „elegiile patriotice“ își găsesc complementul firesc în legendele istorice care, evocînd cîteva dintre figurile cele mai populare de voievozi din perioada de împotrivire în fața cotropitorilor, erau susceptibile să sugereze contemporanilor o soluție și să le ofere exemple memorabile. Surprinse în momente de mare tipicitate, chiar dacă nu lipsite de o anume grandilocvență, personajele legendelor lui Bolintineanu coagulează în imagini de neuitat și în versuri apoftegmatice o morală eroică ale cărei principale atribute sînt dragostea de țară, curajul, perseverența și dăruirea de sine. Poeziile acestea alcătuiesc una din fețele caracteristice ale romantismului său, direct angajat în problematica epocii, agitatoric, utilizînd virtuțile persuasive ale discursului și forța de atracție a pitorescului revolut. Deși lipsite de o autentică culoare locală, ele au în schimb un bogat colorit de epocă și sînt întregite prin cunoștințele istorice care în acea perioadă se răspîndeau tot mai mult prin studii și publicarea operelor cronicarilor.

O altă față a aceluiași romantism, mai puțin vizibil legată de necesitățile momentului și poate de aceea esteticește mai durabilă, e reprezentată de baladele fantastice și onirice ale căror ciclu contribuie în cea mai mare măsură la imprimarea pecetei specifice a lui Bolintineanu în ansamblul poeziei pașoptiste. Legate de descoperirea unei arii a folclorului și a spiritualității populare mai puțin frecventată de înaintași și chiar de contemporani (Iancu Văcărescu, Asachi, Heliade Rădulescu și Alecsandri îi sînt totuși afini și din acest punct de vedere, fără însă ca în creația lor aria tematică respectivă să capete un caracter sistematic), baladele lui Bolintineanu, de inspirație feerică ori macabră, sau încercînd, printre primele la noi, explorarea artistică a subconștientului *(Mihnea și baba)*, îmbogățesc peisajul poeziei epocii cu plăsmuirile grațioase sau terifiante ale unei imaginații poate pentru întîia dată eliberată de orice constrîngeri extrinsece artei. Libertatea de mișcare astfel dobîndită e propice talentului lui Bolintineanu, care poate pune în deplină valoare virtuțile muzicale și prozodice ale versului, capacitatea sa de a inventa noi și noi combinații sonore, fantezia în îmbinarea cuvintelor și imaginilor. Poetul variază structurile metrice, răsucește sintaxa, creează onomatopee expresive, dă corp și culoare unor abstracții ale superstiției populare; poezia devine joc, inspirație, incantație, transă lingvistică pe alocuri, în pasaje de o modernitate uneori tulburătoare.

Tentația Orientului, specifică și ea romantismului, și în general atracția pentru zonele geografice și ariile de viață și moravuri mai puțin familiare, apar și ele în poezia lui Bolintineanu. *Florile Bosforului* mai palid și, cu cîteva excepții doar *(San Marina, Românele din Cavaia)*, denotînd neputința de a surprinde spiritualitatea caracteristică, alcătuiesc capitolul „exotic“ al operei bolintiniene, contribund și ele la îmbogățirea vocabularului poeziei noastre cu neologisme cu sonorități stranii și imagini somptuoase sau mirifice. Sentimentul depărtărilor cețoase, sau, dimpotrivă, culoarea particulară a peisajului, crîmpeiele marine surprinse cu o delicatețe cu totul excepțională a notației portretele feminine care izbutesc performanța expresivității deși uzează adesea de mijloace imagistice convenționaliste sînt cîteva dintre calitățile care disting aceste cicluri de poezii, salvînd prin multe frumuseți de amănunt ansamblul devenit astăzi irremediabil desuet.

Mai echilibrat, deși cu ambiții mai mari și, numai aparent paradoxal, toc-

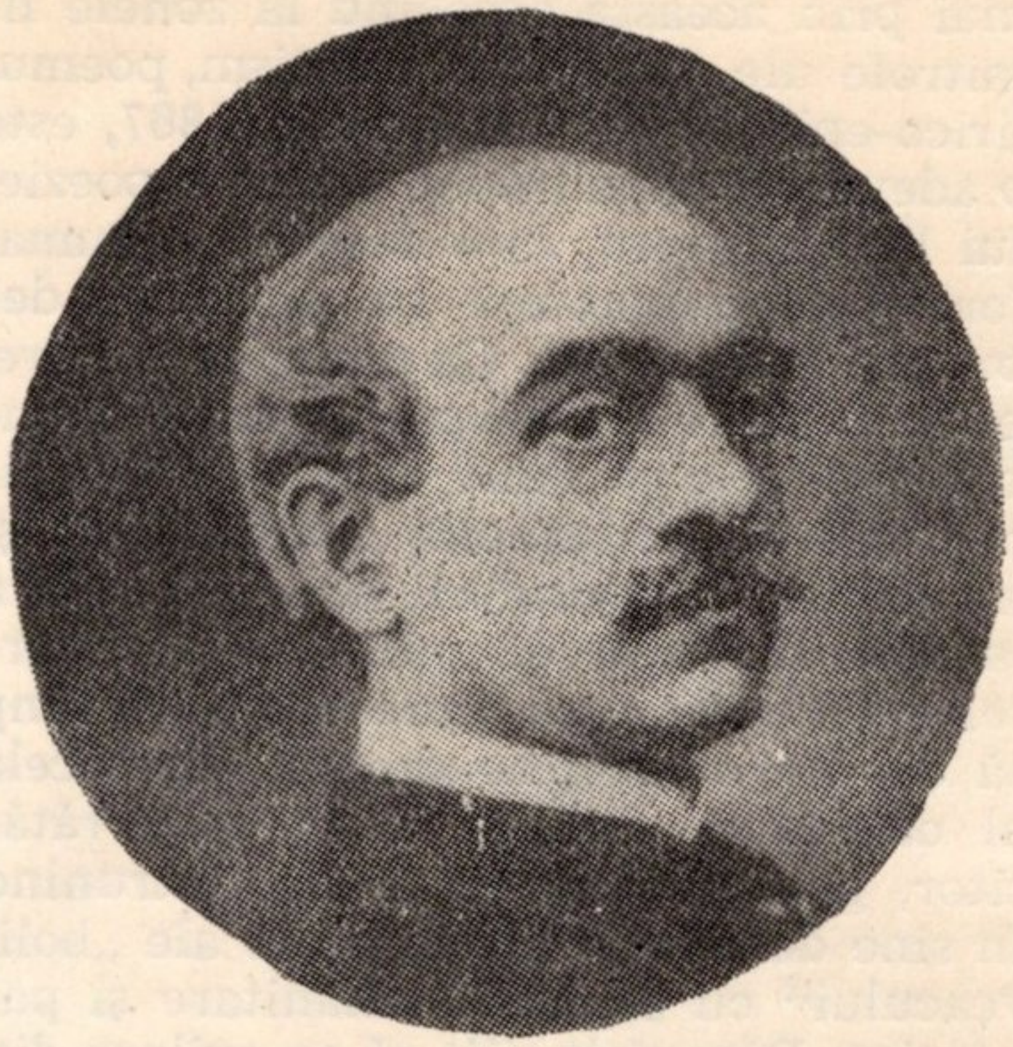
mai prin aceasta accedînd la zonele limitrofe ale marelui romantism, poemul lirico-epic *Conrad*, apărut în 1867, este o adevărată concluzie și culme a poeziei lui Bolintineanu, care devine nu numai fortuit contemporană cu perioada debutului eminescian. Ca punct de plecare, poemul poate fi interpretat drept o amplă meditație pe ruine, inspirată de Volney atît în melancolia evocării, cît și în ambiția desprinderii unei filosofii a istoriei. Laitmotivul unificator al diverselor episoade, care tinde în același timp să devină o imagine-simbol, este acela al drumului. Conrad e un erou rătăcitor, gonit de soarta crudă, întrunind în sine determinările marcate ale „bolii veacului" cu aspirații umanitare și patriotice. Răzvrătit silit să se exileze din cauza nereușitei mișcării revoluționare la care a luat parte, Conrad e permanent sfîșiat între pesimismul ce insinuează domnia răului universal și încrederea în puterea idealurilor generoase și a eforturilor de a le realiza. Destinul se identifică cu imaginea vasului care-l poartă mereu pe alte meleaguri, dar care nu face niciodată decît escale, popasuri temporare ce-i deschid noi orizonturi, dar nu-i permit să le exploreze pînă la capăt, care-i oferă doar frînturi de gînduri și nu răspunsul categoric la întrebările fundamentale. Marea imensă și superbă pe ale cărei valuri rătăcește este metafora globală, care cuprinde în sine infinitatea spațiului și timpului, veșnica mișcare și transformare, imaginea labilității soartei, posibilitatea prin excelență a drumului nesfîrșit. Marea e însă în același timp generatoare de viață, oglinda cerului, deci a idealului, posibilitatea, chiar limitată, a cunoașterii, cea care unește despărțind țărmurile și popoarele. Prezență permanentă în text sau în subtext, marea exprimă în poem tentația sublimului, pentru a se apropia în cele din urmă de semnificația eminesciană a atracției contopirii cu elementele, ca supremă formă de liniște prin cunoaștere. Cu toată mulțimea de fațete ale existenței reprezentate prin soarta eroului central, în poem predomină totuși soluțiile pozitive, care se concentrează în jurul unor noțiuni esențiale: dragostea, patriotismul și necesitatea de a lupta. Nemaiputînd a se reîntoarce în patrie, Conrad trebuie să moară; sfrșitul eroului în apropiere de pămîntul însorit al Italiei și mîngîiat de frumusețea și cuvintele înțelepte ale Iuliei constituie unicul final posibil între limitele premiselor și ale experienței literare și de viață a lui Bolintineanu. El pecetluiește soarta personajului romantic ce nu-și poate găsi un loc cu adevărat al său în lumea contemporană poetului, păstrînd însă pentru urmași ecoul prelungit al idealurilor sale generoase și al suferinței sale demne.

Tot ipostaze ale eroului romantic înfățișează și principalele scrieri în proză ale lui Bolintineanu, romanele. „Bildungsroman" epistolar, expresia trebuie înțeleasă „cum grano salis", *Manoil* (1855) prezintă avatarurile eroului tînăr care experimentează, înainte de a se statornici prin căsătorie, înălțările și prăpastiile existenței, dînd în același timp autorului pretextul pentru descoperirea cîtorva fenomene sociale caracteristice. *Elena* (1862) încearcă explorarea unui caz de conștiință, fără să neglijeze însă fundalul social-politic și oferind în cele din urmă o soluție moralizatoare. *Doritorii nebuni* (început în 1864 și rămas neterminat) descrie agitațiile și frămîntările prerevoluționare, ambiționînd să-și introducă cititorii în ambianța societăților secrete și să-i facă să asiste la nașterea și creșterea mentalității răzvrătitului. Bolintineanu e influențat în toate de interesul publicului pentru intrigă și de complicațiile acțiunii romanelor de „mistere", dar izbutește în același timp să creeze cîteva personaje convingătoare (uneori cele episodice aparțin mai curînd acestei categorii) și să facă progrese în prezentarea atmosferei și în surprinderea culorii locale.

Scrierile în proză, între care cel puțin o mențiune onorabilă merită și *Călătoriile*, întregesc astfel imaginea poetului Bolintineanu, alcătuind împreună portretul unui scriitor cu o personalitate pe drept cuvînt selectată de epocă și o operă care, dincolo de adecvarea la momentul istoric din care a izvorît, mai poate comunica, prin unele aspecte ale sale, și cu cititorii generațiilor următoare.

GEORGETA ANTONESCU

Vasile ALECSANDRI



S-a născut în iulie 1821, în preajma orașului Bacău. Localitatea nu poate fi precizată, deoarece faimila medelniceerului Vasile Alecsandri, tatăl viitorului scriitor, se afla atunci în refugiu spre munți, ca urmare a mișcării eteriste. A murit la 22 august 1890, în Mircești, unde este și înmormîntat.

Studiile le-a început în casa părintească, la Iași, avîndu-l preceptor pe călugărul maramureșan Gherman Vida. Între 1828 și 1834 urmează cursurile pensionatului deschis la Iași de Victor Cuénim, fost ofițer în armata lui Napoleon. Printre colegi se numără Mihail Kogălniceanu, Matei Millo, frații Miclescu ș.a. Între 1834 și 1839 studiază la Paris, unde își trece bacalaureatul în litere.

Debutul literar îl constituie nuvela Buchetiera de la Florența, *scrisă la îndemnul lui Kogălniceanu și apărută în* Dacia literară *(mai-iunie 1840).*

Opere fundamentale: Poezii poporale. Balade (cîntice bătrînești) adunate și îndreptate de . . . , *I—II, Iași, 1852;* Doine și lăcrimioare, *Paris, 1853, ed. II, Iași, 1863;* Opere complete, *I—IV, București, 1875—1876;* Ostașii noștri, *București, 1878;* Despot Vodă, *București, 1879;* Fîntîna Blanduziei, *București, 1883;* Ovidiu, *București 1885,* Poezii, *I—II, ediție îngrijită, adnotată și comentată de G. C. Nicolescu, prefață de N. I. Popa, București, 1955.*

Referințe critice: *Mihai Eminescu, în* Articole și traduceri, *București, 1974; Titu Maiorescu, în* Critice, *II, București, 1967; G. Ibrăileanu, în* Studii literare, *București, 1957; Tudor Vianu, în* Arta prozatorilor români, *1941; Șerban Cioculescu, în* Varietăți critice, 1966; Const. *Ciopraga, în* Personalitatea literaturii române, *1973; G. C. Nicolescu,* Viața lui Vasile Alecsandri, *1962, ed. II, 1966; N. Barbu, în* Noi și clasicii, *1975.*

Opera lui Vasile Alecsandri a fost, chiar din momentul creării și rămîne în continuare, prin pilduitoarea întrupare artistică a ideii de angajare etică și socială, *„piatră unghiulară a literaturii române"* — așa cum este caracterizată de cel mai comprehensiv biograf și exeget al ei, G. C. Nicolescu.

Este de remarcat că scriitorul s-a manifestat de timpuriu atît în poezie cît și în proză și teatru și că a continuat, pînă aproape de sfîrșit, să ilustreze aceste domenii, cu o insistență ceva mai mică în proză. Pretutindeni, el se dovedește același spirit echilibrat, cu un simț adînc al limbii, cu o culoare și o prozprietate de stil ce definește literatul de vocație, care și-a cultivat cu grijă talentul. Nici o urmă de diletantism nu se poate afla în scrierile sale, chiar și în cele de tinerețe și chiar în cazul localizărilor cu care își începe activitatea de dramaturg. Prezența unei *conștiințe artistice* situează fiecare poezie, fiecare rînd al său, la altitudinea omului de talent, pentru care literatura este o profesie, în înțelesul cel mai bun al termenului, adică un mod specific și

necesar de manifestare, care-l solicită și-l obligă. De altfel, el însuși observa, în repetate rînduri, că „talentul obligă" — ceea ce demonstrează odată mai mult conștiința artistică a scriitorului.

Poezia lui Alecsandri a impus un timbru nou în lirica noastră, a determinat o salutară cotitură, atît în ce privește trăirile pe care le exprimă, cît și limba care nu îmbracă numai un conținut, ci îl realizează, conferind acea specificitate, acea notă originală, exprimînd însăși *firea* poporului nostru. Acest salt calitativ a devenit posibil datorită descoperirii de către poet a tezaurului folcloric, înțeles, spre deosebire de ceea ce fusese pînă atunci, în semnificațiile sale de viață, de concepție. Bogăția și profunzimea vieții spirituale arhaice, conservată de țărănime, suna atunci și ca un protest implicit față de condițiile vitrege de existență a populației satelor, așadar, implica și o notă socială. *Doinele*, publicate în 1853 (adunînd însă poezii scrise începînd cu anul 1842), aduc, față de speciile convenționale (meditația, oda de circumstanță, erotica de salon) simplitatea, autenticitatea vieții, delicatețea sentimentelor, ca și vivacitatea robustă, exprimînd îndurerările ca și speranțele celor mulți. Autorul întemeia astfel, se poate spune, literatura română în formele ei naționale și populare. „De atunci poezia se români" — avea să constate Bolintineanu. Forma națională a *Doinelor* înseamnă încununarea unui proces de elaborare lentă, de constituire a unui glas liric, depășind convingerile programatice. *Doina* — prima piesă a volumului — nu este numai un manifest poetic, ci — artisticește — reprezintă integrarea într-o constelație a sensibilității ancestrale, aducînd vii imagini care nu reproduc, ci potențează sistemul expresiv al producției poporului: *„...De-aș avea pe gîndul meu, / Un cal aprig ca un leu, / Negru ca păcatul greu! // De-aș avea vreo șapte frați, / Toți ca mine de bărbați / Și pe zmei încălecați! // Face-m-aș un vultur mare / De-aș cînta ziua, la soare, / Doina cea de răzbunare!"* În același timp, sentimentul erotic, în *Lăcrimioare*, capătă un ton grav — ceea ce, după pozele anacreontice, după convenționalele, „ah"-uri și „oh"uri de aceeași sorginte, presupunea adîncirea meditativă a acestui motiv liric. *Dragostea, cîntată ca un sentiment superior*, înnobilînd pornirile, statornicia ca și transformarea vechilor amintiri a zilelor fericite în surse de îndurerare și regret, iată în ce constă înnoirea adusă de Alecsandri și în acest plan. *Steluța*, prima poezie din *Lăcrimioare*, scrisă în amintirea Elenei Negri, debutează printr-o invocație a sincerei și delicatei iubiri de odinioară: *„Tu care ești pierdută în neagra veșnicie, / Stea dulce și iubită a sufletului meu! / Și care-odinioară luceai atît de vie / Pe cînd eram în lume tu singură și eu!"*. Fără îndoială, compararea cu o stea care, lucind odinioară, a căzut, totuși, în moarte, avea darul de a impresiona, cu toate că sîntem încă departe de cosmicizarea eminesciană a sentimentului. În atmosfera vremii, poemul-dedicație, devenit romanță, a putut contribui la înnobilarea stărilor afective. Dincolo de diminutivările care astăzi par naive (și Maiorescu a avut aceeași părere), dincolo de descripție și de anecdotică, poetul își dovedește măsura, trăirile capătă uneori expresie neașteptată: *„...Veniți, năluciri scumpe, dorinți, visuri mărețe, / Ca paseri călătoare la cuibul înflorit"*; sau: *„Era blînda oră a blîndelor șoapte, / Cînd nu mai e ziuă și nu-i încă noapte" (8 mart)*; sau: *„Te duci, iubită scumpă, în țărmuri depărtate, / Lăsînd frumoasă țară, surori, prieteni, frate" (Despărțirea)*. Comparațiile, astăzi banalizate, familiaritatea unor formulări, ne obligă însă să ne gîndim la stadiul limbajului poetic spre mijlocul trecutului secol, spre a admite că, în pofida facilității, poetul a știut să răzbească, grație unui neegalat, pînă la el, simț al armoniei limbii și al versului. *Păscarul Bosforului* exemplifică și arta alternării versurilor de măsuri diferite, cu savante efecte de atmosferă, sugerînd parcă ritmica mișcare a vîslelor și aducînd, totodată, eroticul de nuanță orientală, reluat ulterior și de simboliști.

Cu ciclul *Suvenire*, Alecsandri abordează nota socială *(Dezrobirea țiganilor, Odă către Bahlui)* și patriotică *(Adio Moldovei, Întoarcerea în țară)*, dezvol-

tată încă în următorul ciclu: *Mărgăritărele*. Unele poezii grupate aici par ocazionale, însă trăirea adîncă, aduce prospețime și gravitate, ca în *Adio Moldovei*: „*...Cine știe, cine știe / Dacă-mpins de-al soartei vînt / M-oi întoarce-n veselie / Să sărut al tău pămînt / (...) Ș-ai tăi codri de verdeață / Unde curg, șoptesc ușor / Reci izvoare ce dau viață / Doine care zic de dor / Și-al tău cer care zîmbește / Sufletului românesc...*“ Filtrul care-i asigură poetului nu numai acuratețea ci și concizia unei expresii sortită să se rețină, să capete o imensă popularitate, este tot poezia populară, a cărei cunoaștere în esență denotă nu atît folcloristul ori sociologul, ci *artistul*. *Hora Unirii* române, în acest sens, piesă antologică, ea conjugînd ideea poetică, bizuită pe metafora *horei*, cu expresia aforistică de nuanță populară: „*Unde-i unul nu-i putere, / La nevoi și la durere / Unde-s doi puterea crește / Și dușmanul nu sporește*“.

Poet al naturii și deopotrivă poet al relației dintre om și natură, Alecsandri, acum cu experiența conciziei, reușește din nou, publicînd *Pastelurile*, să surprindă în chip plăcut spiritele prin inventivitate, vibrație autentică, putere de observație, simț al culorii, plasticitatea expresiei. El impune, astfel, în poezia românească, scoțîndu-le în plină lumină, frumusețile peisajului campestru, ritmica anotimpurilor, atmosfera proprie satului și muncilor țărănești, bucuria de a se simți între atîtea minunății ale pămîntului. S-a obiectat, uneori, idilismul acestor tablouri cîmpenești, însă, cu excepția cîtorva compoziții mai static văzute (*Rodica*, *Fîntîna* ș.a.) trebuie spus că, pînă atunci, nu apăruse încă și nu fusese imaginată la noi o mai ardentă și mai concretă cîntare a peisajului patriei. Nota stenică e explicabilă prin bucuria poetului de a se regăsi în acest univers al naturii, care nu este numai decor, ci o parte din însăși ființa noastră. De aici un lirism aparte care, împărtășit fiind de cei mulți, capătă, ca și în poezia populară, nuanțele obiectivării. Relația cu *pămîntul* românesc, leagăn al patriei, este implicată în acest ciclu, inaugurînd astfel o zonă a poeziei patriotice dedusă nu din împrejurări eroice, de excepție, ci din faptul obișnuit al existenței într-un anume climat care îmbină natură și oameni, trecut și năzuințe comune: „*Zori de ziuă se revarsă peste vesela natură / Prevestind un soare dulce cu lumină și căldură... / Muncitorii pe-a lor prispe dreg uneltele de muncă. / Păsărelele-și dreg glasul prin huceagul de sub luncă...*“ G. Călinescu însuși, care, în genere, citește poezia lui Alecsandri din perspectiva unui altfel de temperament, cu un neastîmpăr și chiar cu o maliție tipic meridională, raportîndu-se aproape exclusiv la subiectivitățile percepției, deloc temperate de considerarea impresiilor de epocă, apreciază totuși pastelurile drept „calendar al muncilor cîmpenești respective (toamnă, iarnă, primăvară, vară)“ în buna tradiție virgiliană. Același critic scoate în evidență calitățile picturale ale compozițiilor și notează, relativ la cele cîteva pasteluri de inspirație chineză, că „Alecsandri a presimțit parnasianismul“. În majoritatea lor, însă, *Pastelurile* se referă la un peisaj specific pe care asimilarea, în spiritul lor, a modelelor populare o înlesnește: „*Zori de ziuă se revarsă peste vesela natură*“; sau: „*Bate vînt de primăvară și pe muguri îi deschide / Vîntul bate, frunza crește și voioasă lunca rîde...*“; sau: „*Ziua scade: iarna vine, vine pe crivăț călare / Vîntul șuieră prin hornuri, răspîndind înfiorare*“ ș.a.m.d. Faptul că peisajul e *românesc* e determinabil astfel prin ritmuri ca și prin lexic și prin sistemul tropilor care, selecționați cu un deplin simț al atmosferei, se păstrează în granițele frumuseților obiectivate, ca în lirica populară.

Privită în perspectiva timpului, natura, astfel umanizată, se definește prin istoria și miturile ei. *Legendele* pe care le publică mai departe poetul reprezintă deci. într-un fel, o prelungire pe firul vremii, în trecut, a preocupărilor din *Pasteluri*, subliniindu-le acestora caracterul național. Poemul *Dumbrava Roșie*, apoi *Dan, căpitan de plai*, *Grui sînger*, *Răzbunarea lui Statu-Palmă*, *Legenda rîndunicii* dezvăluie sensibilitatea istorică a autorului, locul acordat de el mitologiei populare, tratată exemplar. Înaintea apoteozei date de Delavrancea

în *Apus de soare*, în *Dumbrava Roșie* aflăm o măreață apariție a lui Ștefan cel Mare, voievodul la care „*dragostea moșiei, ca sfînta primăvară, / În sînu-i înflorește și îl întinerește / Pentru salvarea țării cînd țara pătimește...*“. Coloritul, imaginea amplă a mișcării personajelor, („*... din țara-ntreagă plec cete înmiite / Cu arce, barde, coase și ghioage țintuite*“) denotă vizualitatea creației poetului, care pare a-și exersa astfel calitățile pentru teatrul istoric. *Dan, căpitan de plai* impresionează adînc prin îmbinarea demnității și a dragostei față de pămîntul strămoșesc cu solemnitatea gestului final, cînd bătrînul Dan „*... pentru totdeauna sărută ca pe-o moaște / Pămîntul ce tresare și care-l recunoaște...*“ *Legendele* sînt, ca specie, balade, în care elementul narativ presupune o desfășurare cu însușiri evident dramatice, cu predominarea fantasticului, a tablourilor în dimensiuni ample, viguroase: „*Ostașii pretutindeni formați în dese grupe / Frig boi, întregi, rup cărnuri ca lupii flămînziți, / Desfundă largi antale, beu lacom fără cupe / Se ceartă, rîd cu hohot și urlă răgușit*“. Citabile sînt încă, pentru sentimentele cărora le dă glas, *Cuza-Vodă*, poem scris la moartea fostului domnitor și *Pohod na Sybir*.

Istoria și legenda nu se referă însă numai la trecut. Atunci cînd a fost cazul, cînd soldații noștri au fost chemați să apere, cu arma în mînă, independența țării, poetul a fost pregătit să înțeleagă semnificațiile vitejiei manifestate de *Eroii de la Plevna* și să integreze chipurile și faptele acestora în galeria strămoșeștilor virtuți. Ciclul *Ostașii noștri* (cuprinzînd poeme epice ca *Peneș Curcanul* și *Frații Jderi*, *Sergentul*, *Căpitanul Romano*) erau destinate unei foarte largi popularități. Vioiciunea, limbajul frust, țărănesc, sinceritatea pornirii afective care-i însuflețea pe cuceritorii Plevnei, nuanțele de umor, împletite cu regretul pentru cei dispăruți, demonstrează din nou calitatea de *poet național* a lui Alecsandri, artistul patriot care a vibrat în toate împrejurările importante pentru apărarea ființei noastre naționale și care, fidel expresivității limbii și firii poporului nostru, a cîntat biruințele acestuia. A existat, de aceea, o circulație largă a acestor poeme ale bardului de la Mircești, o circulație orală, mai puțin obișnuită, poate și mai amplă decît cea editorială, care se desfășura în paralel. Războiul pentru independență văzut, astfel, din tranșee, prin ochii și sensibilitatea soldaților de rînd, e reconstituit, în versuri ce nu se uită, din generație în generație. Aceeași consonanță de gînd și sensibilitate cu oamenii simpli avea s-o evidențieze poetul și mai tîrziu, cînd, după mișcările țărănești din 1888, scrie *Plugul blăstămat*, poem care, punînd în evidență neomenoasa spoliere a țăranilor în trecut, face să răzbată mînia și indignarea mulțimilor, prevestind biruința finală: „*Și iată că s-aude un glas de răzbunare / Și iată că se vede o gloabă-n fuga mare / (...) / Răzășii sînt, răzășii... Fugiți, periți cu toții. / Păcatul vă ajunge, neferi și Domn, voi, hoții!*“

În *dramaturgie*, contribuția lui Alecsandri este, de asemenea, esențială. Dacă ținem seama de faptul că predecesorii săi sînt puțin numeroși și cu o activitate restrînsă, dacă ținem seama, mai ales, de înnoirea pe care o asigură scriitorul și în acest sector, aducînd pe scenă tipuri și conflicte specifice epocii, militînd, ca și în poezie, pentru a impune idei înaintate și valori originale, putem spune, în adevăr, că tot lui îi revine și meritul de *întemeietor al repertoriului național* — sufletul teatrului românesc.

Vizualitatea, puterea observării, picturalitatea și mișcarea vie a personajelor surprinse în poezia sa lirică sau epică, defineau însușiri importante pentru orice autor dramatic, așa încît am putea afirma că principala sa înzestrare era pentru teatru. Mai întîi în comedie, apoi în drama istorică, ca și în cele două „drame romane“: *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu*, dar abordînd și feeria (în spiritul „legendelor“ naționale — e vorba de *Sînziana și Pepelea*). Alecsandri își leagă numele de creații care au rămas definitive valori ale teatrului nostru. *Chirița în provincie (1852)* și *Despot-Vodă* (1879) sînt momente caracteristice ale operei sale dramatice. Ideea neclintirii unui popor în fața încercărilor care-i primejduiesc ființa se suprapune

lecției despre șubrezenia imposturii. Dar Alecsandri mai realizează și sinteza a ceea ce azi am numi teatrul agitatoric *(cînticèle comice, Cinel-cinel* etc.) și dimensiunea umanistă, cu accente de gravitate, într-o limpede apoteoză a latinității *(Fîntîna Blanduziei, Ovidiu).* Totodată, să amintim că, în plină dramă de factură romantică (ideea dramei istorice ca atare, caracterul principalului erou, Iacob Eraclidul, intriga etc.) autorul introduce nota clasică, pe care o regăsim mereu în atitudinea sa, în concepția sa despre istorie ca permanență spirituală. Nici un alt scriitor pînă la el n-a conturat personaje la fel de vii, care să-și continue o existență independentă, chiar în afara lucrării prin care au luat naștere. Prea puține tipuri aduse pe scena românească, de-a lungul anilor, de alți autori, ating popularitatea celor create de marele și respectatul ctitor al teatrului românesc.

Ținînd seama de operele sale satirice, pe Alecsandri îl putem considera, în multe privințe, un precursor al lui Caragiale. Un precursor care lucrează, însă, nu numai în altă epocă, dar și cu o altă paletă în totul originală. Autorul lui *Iorgu de la Sadagura* pornește de la observația socială directă și, așa cum el singur arată, spune *„o mulțime de ocări celor care le merită“*. Aceste „ocări“ „plac publicului“, prin urmare nu rămîn niște plicticoase lecții dialogate de morală. *Alecsandri nu se mulțumește să copieze natura ci o comentează*, asemenea adevăraților moraliști. Moravurile sînt explicitate prin *tipuri* cu o conduită accentuat ridicolă. Cu îndemînarea marilor autori comici, autorul desfășoară o șarjă grotescă, relevabilă mai ales sub aspectul tehnicii artistice. *Farmazonul din Hîrlău, Modista și cinovnicul* atrag atenția încă de la începutul activității lui Alecsandri, prin arta portretizării. În direcția aceasta, prietenul și colegul de școală al marelui artist care era Matei Millo rămîne, la noi, un veritabil înnoitor. El este creatorul pe scenă al acestor *cînticèle comice*, specie originală, care echivalează cu o serie de izbutite portrete de epocă. *Barbu Lăutarul, Mama Anghelușa, Chirița în voiaj, Clevetici* — ultrademagogul, *Sandu Napoilă* — ultraretrogradul, *Surugiul, Paraponistul, Șoldan viteazul, Herșcu-boccegiu, Vivandiera* ș.a. nu rămîn numai documente de epocă. Ele reprezintă crochiuri ce sintetizează situații și atitudini morale, sesizate cu ascuțime datorită simțului dramatic înnăscut al autorului. Conducerea vie a monologului, arta de a condensa impresii și opinii sub formă hazlie, chemînd și vorbind direct și elocvent maselor cu limbajul specific al teatrului, sînt trăsături definitorii ale dramaturgului. Într-o limbuție fluentă, aproape delirantă uneori, Mama Anghelușa „doftoroaie“ se autocaracterizează, glumește pe socoteala „clienților“, țintuind credulitatea și îngustimea unor straturi sociale cu idei confuze și ambiții egoiste. G. Călinescu semnala în monografia consacrată lui Alecsandri „puterea comică proprie autorului, calitatea inefabilă a dialogului său“ (p. 82). Faptul se explică printr-o intuiție care nu dă greș și care, depășind comicul de situații, atinge substanța umană a personajelor. Exemplul cel mai tipic îl constituie Chirița, această eroină prin care autorul a stigmatizat parvenitismul soției lui Bîrzoi ca și al bunelor ei surori întru ambiție, nuri și capricii. Pe lîngă *Chirița în Iași*, sau *Două fete și-o nevastă*, dramaturgul adăugase, în 1852, *Chirița în provincie*, apoi monologul *Chirița în voiaj* (1864). *Chirița în provincie* rămîne însă cea mai răsunătoare dintre comediile lui Alecsandri, aceea care, exceptînd firește atmosfera epocii, care era alta, îl anunța pe Caragaile.

În *Despot-Vodă* (1879), ideea rezistenței în fața vicisitudinilor istoriei noastre este corelată cu aceea a fragilității imposturii. Oricîte calități ale minții ar fi avut Iacob Eraclidul, uzurpator al tronului lui Lăpușneanu, oricîte talente de orator sau de războinic (ilustrate în textul dramaturgului), eșecul său era inevitabil, pentru că ideile și ambițiile aventurierului nu erau integrabile situației și aspirațiilor țării. Concepția despre istoria țării pe care o ilustrează aici Alecsandri rezumă, de fapt, o trăsătură spirituală a poporului nostru privind vocația neatîrnării sale. Sentința finală a piesei, inciriminînd ruperea continuității istorice și cameleo-

nismul unor personaje viciate, și care sună: „Acel ce-și vinde țara își pierde neamul său“, exprimă o înțelepciune.

Apoteozele de mai tîrziu: *Fîntîna Blanduziei* (1884) ca și *Ovidiu* (1885) accentuează preferințele clasice ale autorului, în temeiul originii și al spiritualității mediteraniene a poporului român, incluzînd, însă, și un filon autobiografic. Neliniștea tristă a amurgului vieții îl face pe poet să rostească acel „non omnis moriar“ (nu voi muri de tot) al poetului latin Horațiu, aflînd liniște și mîngîiere în conștiința că, prin muncă și creație, s-a dăruit și generațiilor care vin. Este de remarcat și marea frumusețe a viziunii anticipative a dramaturgului în *Ovidiu*, — personaj ce întrezărește, în locurile exilului său, măreția unei Rome noi.

Prozatorul Alecsandri nu a oferit opere la fel de importante, în totalitatea lor, precum a izbutit să dea în poezie sau în teatru. Sînt însă argumente care demonstrează că *artistul* ar transpare din lucrările în proză mai pregnant prin bogăția mijlacelor expresive, incluzînd limbajul, arta povestirii, manifestarea directă a personalității sale, a spiritului și a echilibrului compozițional. Ibrăileanu, susținînd acest punct de vedere, recurge totuși la un argument de istorie literară, comparînd nuvela autorului de 19 ani, *Buchetiera de la Florența*, cu însemnările de călătorie ale lui Dinicu Golescu, ale cărui exclamări și ale cărui poticniri în stil și înțelegere defineau un spirit încă puțin adaptat secolului. Opinia mentorului de la *Viața românească* este reluată de G. Călinescu. Criticul consideră proza „poate cea mai durabilă parte a operei lui Alecsandri“. Elementele tipic romantice, care erau ale epocii, sînt modelate și moderate de stilul autorului, — narator detașat, ușor ironic, rafinat în observarea mediului și a împrejurărilor, cu o stăpînire a limbii care îl situează dintr-o dată în rîndul marilor artiști contribuind la fixarea limbii române literare. Chiar dacă, în elaborarea nuvelei, scriitorul pornea de la un fapt real, capacitatea fabulației se resimte ca o calitate evidentă, în prezentarea intrigii amoroase dintre cei doi artiști: un pictor și o actriță, aceasta din urmă urmărită cu gelozie de un bătrîn: *Barbarissimo*. Banalitatea e depășită datorită descripției care surprinde veritabile tablouri de epocă, vii și pline de mișcare. *Istoria unui galbăn și a unei parale* este o povestire compusă ingenios, atrăgătoare, plină de jovialitate, însă și cu o vervă satirică față de posesorii succesivi ai monedelor. Însușirile dramaturgului apar în dialogul imaginar al abstracte-lor personaje. *Un salon din Iași* cuprinde tipuri și aspecte satirice fixînd pentru posteritate momentele de transformări oglindite și de contrastul între comportamentele anacronice și cele exagerat cosmopolite. Și în *Dridri*, roman neterminat, ochiul atent, experimentat, și epitetul adecvat contribuie la descripții pline de interes, făcute cu aerul detașat, aproape rece, al martorului obiectiv. Mai ales saloanele bogate, interioarele, capătă contururi în adîncime, subliniind bogăția percepției vizuale a naratorului.

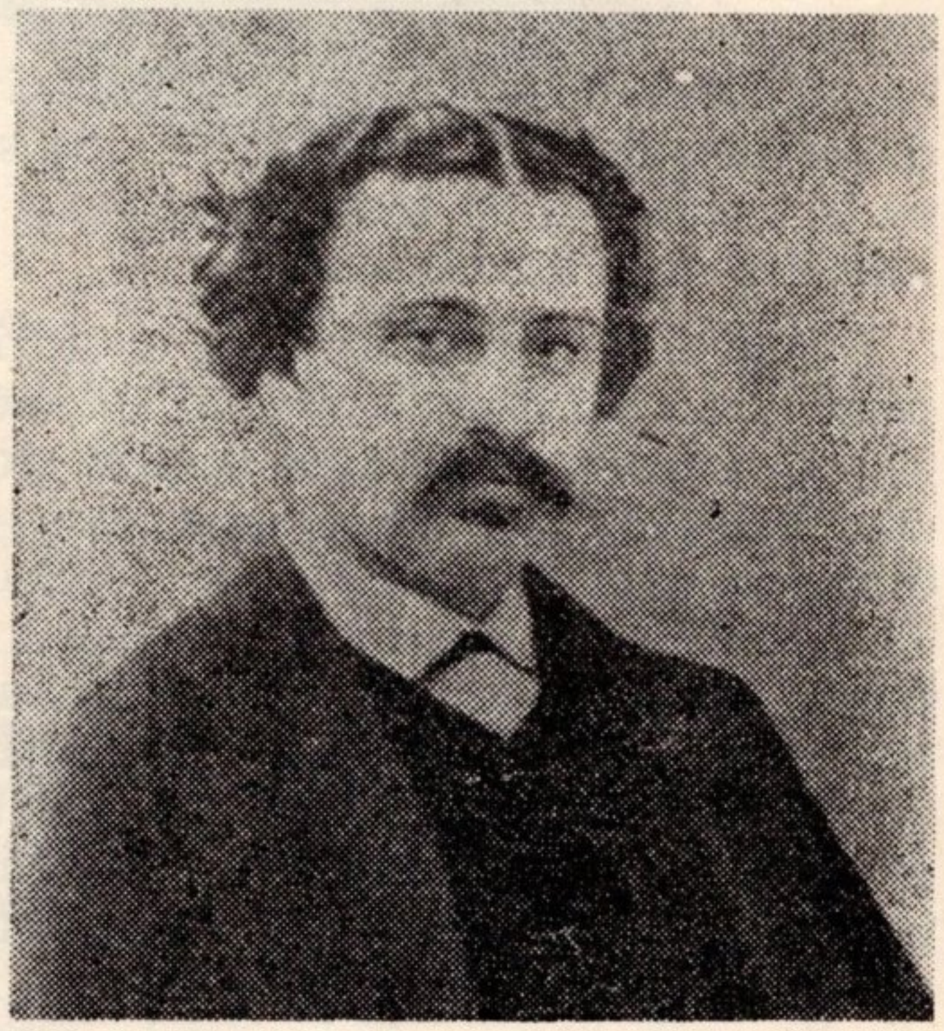
Un asemenea stil ce are darul de a reprezenta ca și aievea locuri foarte diferite, fie exotice fie autohtone, simțul pentru pitoresc ca și prezența ușor ironică, superior comprehensivă, destinsă, și în același timp distinsă, totuși fără emfază, a autorului, sînt calități convertibile în depline reușite în proza memorialistică sau în jurnalul de călătorie. În această privință, atît *Iluzii pierdute (Primii pași în lume* — 1841) cît și *O plimbare la munți* (1844) sau *Călătoria în Africa* (1855, continuată în 1867 și 1874), scrisorile către Ion Ghica (dintre care înduioșătoarea evocare autobiografică *Porojan)* și atîtea altele sînt printre cele mai reprezentative pagini de proză din epocă, a căror vigoare și al căror spirit a rămas nealterat de ani. Biograful cel mai cunoscut al lui Alecsandri, G. C. Nicolescu, nu ezită a considera drept proză belestristică și o serie de articole și studii ale scriitorului *(Prietenii românilor, Melodiile române* ori *Istoria misiunilor mele politice în Franța, Anglia și Italia* ș.a.). Chiar dacă acestea nu au o intenționalitate artistică, trebuie să recunoaștem că sînt scrise cu aceleași însușiri care-l definesc pe artistul devotat, mai ales, sublinierii valorilor naționale. Cel ce a scris cele dintîi rînduri remarcabile în amin-

tirea lui N. Bălcescu, ori a lui Alexandru Ioan Cuza, ca și paginile despre misiunile sale diplomatice în epoca Unirii din 1859 și, după aceea, evocarea lui Lamartine ori a lui Prosper Mérimée, este, astfel, și un mare precursor la noi al memorialisticii politice și artistice.

Văzută în întreaga ei diversitate și bogăție, prin atributele omului în contextul epocii, opera lui Alecsandri ne apare unitară, străbătută de convingerile militantului pentru progres și neatîrnare și ale unui consecvent și profund admirator al valorilor create de poporul român, ca și al însușirilor sufletești conservate de acesta. Creația poetului, a dramaturgului și prozatorului a aflat rezonanțe multiple, în toate planurile sensibilității românești, impunîndu-se posterității prin cea dintîi sinteză originală a patriotismului luminat și a artei autentice din literatura noastră.

N. BARBU

Alexandru Odobescu



S-a născut la 23 iunie 1834 la București. Studii în casă cu dascălul Bîrzotescu, apoi la Colegiul „Sfîntul Sava", unde e coleg cu Al. Sihleanu și Th. Aman, și la pensionul lui Monty. La „Sfîntul Sava" începe să înseileze primele sale producte literare (O dimineață în stepele Valahiei, O vînătoare de cerbi *etc.) pe un caiet de teme la l. franceză. În 1850 pleacă la Paris pentru continuarea studiilor, în 1853 își dă bacalaureatul (președinte al comisiei e Saint Marc Girardin) și se înscrie la Facultatea de litere. Depune activitate zeloasă în societatea „Junimea română", ține conferințe* (Viitorul artelor în România), *scrie articole combative și studii* (Idei asupra progresului societății, Satira latină *etc.), traduce în franțuzește balade populare românești după colecția lui Alecsandri* (Toma Alimoș, Doncilă, Dolca *ș.a.), traduce în românește din alte literaturi (Fragmente din* Iliada *și* Odiseea, Georgicele *lui Vergiliu,* Theogonia *și* Munci și zile *de Hesoid). În 1855 revine în țară fără a-și fi terminat studiile. E procuror la Curtea de apel, membru în Comisia pentru cercetarea documentelor averilor mînăstirești, director în Ministerul Instrucțiunii Publice. În 1858 se căsătorește cu Sașa Prejbeanu, fiică naturală a generalului Kiselef și descendentă, prin mamă, a prinților ruși Bagration. Are preocupări constante de istorie, arheologie, folclor, istoria artelor. E ministru al instrucțiunii publice și al cultelor (sub Nic. Kretulescu), apoi consilier general în același minister, organizator, în 1867, al pavilionului românesc la Expoziția universală de la Paris, membru al Academiei române (1870), profesor de arheologie la Universitatea din București, director al Teatrului Național, secretar al Academiei române, secretar al Legației române de la Paris, director al Școlii normale superioare din București. În ultimii ani ai vieții cade într-o derivă sentimentală și se sinucide cu morfină la 10 noiembrie 1895.*

Debutul literar: Muncitorul român, *articol publicat în* Junimea română, *nr. 1/1851, Paris.*

Lucrări fundamentale: Scene istorice din cronicele Țării Românești. Mihnea Vodă cel Rău. Doamna Chiajna, *Buc.,*

1857, 1860; Pseudokynegetikos, *Buc., 1875;* Curs de arheologie... *Buc., 1877;* Documente privitoare la istoria românilor, *Buc., 1886, 1890;* Tezaurul de la Pietroasa (Le trésor de Piétroasa), *Paris, 3 vol., 1889, 1896, 1900.*

Referințe critice: G. Ibrăileanu, Spiritul critic în cultura românească, Iași, *1909; Al. Dima,* Al. Odobescu, *Sibiu, 1935; T. Vianu,* Arta prozatorilor români, *Buc., 1941; Vladimir Streinu,* Clasicii noștri, *Buc., 1969; D. Păcurariu,* Al. Odobescu, *Buc., 1966; T. Vianu,* Al. Odobescu, *Buc., 1960; N. Manolescu,* Introducere în opera lui Al. Odobescu, *Buc., 1976.*

De la Maiorescu *(Direcția nouă în poezia și proza română,* 1872) s-a perpetuat ideea despărțirii operei lui Al. Odobescu în două: „partea științifică" și „partea literară". Primul care ia atitudine împotriva acestei dihotomii e Vladimir Streinu, care demonstra unitatea structurală a scriitorului, iar pe urmele acestuia, cu argumente noi, N. Manolescu. Odobescu este în adevăr un scriitor care nu se trădează, care nu se disimulează în variante. Cele două „scene istorice" *(Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna)* porneau de la modelul declarat al lui C. Negruzzi *(Alexandru Lăpușneanu),* dar răspundeau și pasiunii romanticilor pentru acest gen de povestiri. Însă Odobescu nu este un imaginativ și la fiecare pas își împănează textul cu informații istorice exacte, sau aproape exacte, cu trimiteri la documente. Încît, privite de pe promontoriul literaturii de ficțiune, „scenele" odobesciene sînt prea istorice, iar de pe promontoriul istoriei, sînt prea literare. *Cîteva ore la Snagov* este întîia lucrare a autorului conformă spiritului său. Istorie, natură, tradiții, datini, impresii, toate expuse cu detașarea și cu farmecul de causeur al autorului, îi dau lucrării o notă aparte, pe care o vom găsi ridicată la putere în *Pseudokynegetikos.* Răspunzînd solicitării unui prieten (C. Cornescu) de a-i scrie o prefață pentru un *Manual al vînătorului* pregătit de acesta pentru tipărire, Odobescu se lasă plutind pe apele erudiției și urmărește subiectul vînătoarei în toate artele, ajungînd să scrie o prefață care întrecea cu mult manualul propriu-zis. Modalitatea liberă, neîngrădită nici de rigorile studiului științific, nici de acelea ale narațiunii era propice enciclopedismului în materie al autorului. Voluptățile lui sînt, cum s-a spus, de colecționar. Ne poartă într-un muzeu imaginar al artelor, nu cu scrupulozitatea științifică ori critică, dar nici cu impresionism amatoristic, ci cu detașarea omului care le știe pe toate, grijuliu totuși să nu devină plicticos. Ținuta lui este aceea de ghid ironic și digresiv, care descoperă un mod de exprimare, dar se descoperă și pe sine. De fapt, cum observa N. Manolescu, *Pseudokynegetikos* ar fi un „fals tratat despre un adevărat tratat de vînătoare", acesta din urmă încă nescris, dar sugerat și ironizat continuu. *Istoria arheologiei* n-a fost asimilată domeniului literar pentru simplul motiv că istoricii literari n-au citit-o, deși aci se află zidit prozatorul Odobescu, proaspăt și robust. Clasicitatea terenului îl îndepărtează de rigorile stilului clasic și autorul e ca niciodată liber, imaginația îi saltă în voie și „prinde" pulsul vieții zăcînde sub vestigii materiale. E aci tehnică și mentalitate de prozator, justificate și teoretice: „Cît de stearpă și de puțin atrăgătoare, este înșiruirea cronologică a evenimentelor de stat, cari s-au petrecut în palatele regilor sau pe forul popular sau chiar și pe cîmpii de bătălie, dacă toate acestea împrejurări ni se prezintă numai în liniamente aspre și necolorate, dacă nu ni se arată nici ideile, nici simțimintele, nici aplecările cari mișcau pe actorii lor, nici măcar aspectul scenei în care ele s-au petrecut". Deși el știe totul dintru început, *Istoria...* pulsează de uimiri, de întrebări, de surprize, de anecdote, de neprevăzut, devenind un roman viu al arheologiei scris de un Schliemann, cu o pană de-a lui Plutarh. *Tezaurul de la Pietroasa* nu se depărtează prea mult de viziunea *Istoriei arheologiei.* Lucrarea trebuia să încheie activitatea științifică a lui Odobescu. El dorea să spună totul, dar absolut totul despre acest tezaur, și așa se face că lucrarea crește

ajungînd la trei volume masive. Nici ea n-a fost luată în atenție de istoricii literari. De aceea nu s-a văzut că în ea stă ascuns un mic roman polițist (valorificat dealtfel într-un film de televiziune), plin de savoare și de fine revelații psihologice. Puterea descriptivă a lui Odobescu aici e. Însă el nu fantazează, ci numește obiectele și însușirile, le inventariază cu detalii de formă și culoare, saturînd pagina, în felul în care o va face Călinescu mai tîrziu în monografia despre N. Filimon, sugerînd viața.

Al. Odobescu a avut serioase preocupări de istorie literară și folcloristică. În 1861 scoate *Revista română pentru științe, litere și artă*, o revistă de mare prestigiu în epocă, în care el dă cîteva studii de mare seriozitate și adîncime: *V. Cîrlova, Poeții Văcărești, Psaltirea tradusă în românește de diaconul Coresi, Cîteva cuvinte asupra lui N. Bălcescu și scrierile sale, Cîntecele poporane ale Europei răsăritene, mai cu seamă în raport cu țara, istoria și datinile românilor, Răsunete ale Pindului în Carpați.* ș.a. Studiul închinat Văcărești-lor a rămas pînă astăzi nedepășit, Odobescu valorificînd pentru întîia oară manuscrisele acestora, documentele de familie, tradițiile lor, talentul său de evocator ilustrîndu-se și acum. Cu Răsunete ale Pindului..., în care încearcă a dovedi originea grecească a unor motive din folclorul românesc *(Miorița* ar descinde din cîntecul grecesc al lui Linos), cu subtile asociații și incursiuni în mitologia veche, Odobescu inaugurează la noi cercetările de folclor comparat. A și cules cîteva basme: *Jupîn Rănică Vulpoiul, Tigrul păcălit* ș.a. și a elogiat activitatea unor folcloriști notorii (G. Dem. Teodorescu, P. Ispirescu). A ironizat amatorismul arheologistic al lui C. Bolliac *(Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice de un om care nu fumează),* a ironizat fin dicționarul latinist al lui Laurian și Massim *(Prandiulu academicu),* s-a îngrijit de publicarea *Istoriei românilor sub Mihai Vodă Viteazul* a lui Bălcescu; a editat manuale școlare. Prin întreaga sa alcătuire spirituală, Odobescu se propune privirii noastre ca o sinteză armonioasă de clasicism și romantism, el realizînd în cultura română trecerea de la generația romantică a pașoptiștilor la cea a *Junimii.*

SERAFIM DUICU

Bogdan Petriceicu HASDEU

S-a născut la 26 februarie 1838, în satul Cristinești, ținutul Hotinului (U.R.S.S.). În februarie 1857, cînd se stabilește la Iași, își schimbă numele din Tadeu în Bogdan Petriceicu, în amintirea strămoșului său Ștefan Petriceicu (domn al Moldovei între anii 1672—1674). A murit la 25 august 1907, la Cîmpina, în bizarul său castel, și este înmormîntat la București.

Studiile liceale le urmează la Chișinău, iar pe acelea universitare, parțial, la Harkov, în Rusia. Pregătirea intelectuală ***și-o săvîrșește însă*** *ca autodidact.*

Trebuie socotită ca adevăratul său debut literar nuvela Duduca Mamuca (Din memoriile unui studinte), *publi-*

cată în revista Din Moldova *(n-rele 9, 10, 11, 13—14, 15, 18, 19, 1862—1863). Revăzută, cu amputarea unor pasaje mai libere în expresie, această proză este republicată, sub titlul* Micuța (Trei zile și trei nopți din viața unui studinte), *în revista* Aghiuță *(n-rele 15—21, februarie—aprilie 1864), și, în același an, în volum.*

Opere fundamentale: Ion Vodă cel Cumplit, *București, 1865;* Răzvan și Vidra, *București, 1867;* Poesie, *București, 1873;* Istoria critică a românilor, *I—II, București, 1873—1875;* Trei crai de la răsărit, *București, 1879;* Sarcsam și ideal, *București, 1897;* Ursita *(fragment de roman publicat în 1864 în ziarul* Buciumul), *București, 1919;* Scrieri literare, morale și politice, *I—II, Fundația pt. lit. și artă, 1937;* Scrieri literare, *I—II, B.P.T., 1960;* Sarcsam și ideal, *Ed. Minerva, 1975.*

Referințe critice: *G. Călinescu, în* Istoria Literaturii Române de la origini pînă în prezent, *1941; Tudor Vianu, în* Arta prozatorilor români, *1941; George Munteanu,* B. P. Hasdeu, *1963; Mihai Drăgan,* B. P. Hasdeu, *1972;* B. P. Hasdeu interpretat de. . ., *1972.*

Aparent dispersate preocupările lui Hasdeu ca ziarist, istoric, filolog, lingvist. folclorist și literat se interferează. Omul de știință și scriitorul fac apel, deopotrivă, la rațiune și la imaginație, Hasdeu fiind un romantic în personalitatea căruia se unește un enciclopedism de renaștere cu sufletul unui vizionar.

Nerăbdarea de creație și setea de monumental, de gigantesc, se manifestă spectaculos, ca expresie a unei superbe pasiuni de a arăta lumii felul nostru spiritual de a fi și a contribui la civilizația umanității. Ca geniu romantic, prin vastitatea preocupărilor intelectuale Hasdeu continuă, în altă epocă, tradiția enciclopedică a lui Dimitrie Cantemir și Heliade Rădulescu.

În erudiția lui spăimoasă se ghicește nu numai o sete fantastică de cunoaștere, dar și voința inflexibilă de afirmare a spiritului creator românesc în spațiul culturii europene. Hasdeu depășește formulele creatoare de pînă atunci, inclusiv aceea heliadistă, luată ca model *(„am fost totdeauna, sunt și voi fi heliadist").* Pentru prima dată, scria istoricul literar Gh. Bogdan-Duică, Hasdeu *„a realizat. printre noi, tipul moder al enciclopedistului"*, prevestind, ca *homo universitalis,* personalitatea aproape neverosimilă a lui N. Iorga. *Istoria critică a românilor, Cuvinte den bătrîni* (I—II, 1878—1881), *Etymologicum Magnum Romaniae* (I—IV, 1886—1898) sînt monumente impresionante ale științei istorice și filologice românești.

Hasdeu este primul geniu autohton care a intuit și a demonstrat că românii au o preistorie și protoistorie glorioasă, asemănătoare cu a altor popoare europene. Savantul dovedește, prin studiile sale istorice, filologice și folclorice, că moștenirea traco-dacă formează o coordonată esențială a sufletului românesc. *Dacismul* este convertit într-un *ideal militant,* de aprofundare a *„studiului naționalității române"* și de apărare a etnicității noastre într-un spațiu esențial, ce este al nostru din vremuri imemorabile.

Hasdeu a inventat un stil al prozei sale istorice și filologice pulsînd de seva pasiunii, s-a creat pe sine într-o alcătuire sufletească și intelectuală unică, fără putința de a fi comparat cu alții decît în aspecte exterioare. Pentru Hasdeu, ca și pentru Iorga, istoria este un mod originar de a retrăi în imaginație faptele într-o formă vizionară și artistă. Elementul unic, irepetabil, al operei lui istorice este stilul, talentul de a se exprima, de a nara, de a crea spontan, de a da viață istoriei, de a face lespedea să murmure, de a trăi în alte veacuri ca într-un prezent perpetuu. Scriind istoria, Hasdeu, asemeni lui Iorga, își scrie, în fond, o biografie imaginară. Monumentala *Istorie critică a românilor* este o operă de rigoare științifică și dialectică ce nu anulează niciodată verva narațiunii, emoția, istoricul realizînd, în cele din urmă, un adevărat roman și o dramă de idei. G. Călinescu avea dreptate cînd spunea că această fantastică lucrare „dă în ordinea intelectului aceleași emoții epice ca și *Contele de Monte Cristo*".

Ca romantic, Hasdeu este atras de figuri istorice inteligente și stăpînite de contraste, pe undeva puțin spăimoase, indivizi de o finețe machiavelică a spiritului, dar buni diplomați și patrioți. Micile monografii narative despre Vlad Țepeș, Petru Rareș, Nicolae Milescu, total necunoscute azi, sînt de aceeași factură cu *Ion Vodă cel Cumplit*, cea mai apropiată de beletristică dintre lucrările istorice hasdeene.

Această monografie oferă satisfacții artistice nu pentru că ar fi o „ficțiune", că ar avea o funcție estetică dominantă, ci în sensul existenței unor elemente literare, de compoziție, de stil, portrete și descripții, gust de romancier în povestirea unor momente dramatice. Hasdeu este un artist plin de fantezie în realizarea a ceea ce el numește *perspectivă* și *colorit* într-o narațiune.

Aptitudinile portretistice ale istoricului, „*uvrier și artist totodată*", apar pregnant în această monografie. Nu avem de a face, ca la Bălcescu, maestrul său, cu o aglomerație de trăsături interioare sau elemente ale mediului ambiant care să sugereze structura morală a personajului, ci cu portrete fizice executate rapid, cu o mare putere de concretizare. Memorabil este portretul lui Ion Vodă.

Descrierea momentelor premergătoare luptelor, a dispunerii oștilor, precum și a încleștărilor propriu-zise dezvăluie un scriitor stăpîn pe arta sa. Excepțională este descrierea bătăliei de la Căhul și a prăbușirii viteazului domnitor. Viziunea e dramatică, iar episoadele, orînduite într-o largă perspectivă, prin folosirea unui stil sacadat, exploziv, dau impresia unei adîncimi pe fondul căreia eroul se detașează în toată măreția lui. La Bălcescu modul de expunere este ceremonios, oracular, în perioade ample; la Hasdeu aprins, exaltat, cu preferințe pentru antiteze, interogații și invocații retorice.

O judecată asupra prozei istorice a lui Hasdeu nu poate ocoli fragmentul de roman *Ursita*, în care lipsa unității de ton este compensată prin accentuarea *culorii locale*, în spiritul literaturii romantice, și prin încercarea scriitorului de a cuprinde global spiritul epocii evocate, potrivit nostalgiei sale de totalitate. Dincolo de rigoarea științifică a documentării, uneori exagerată, se poate reține din această proză reînvierea cadrului istoric, puterea de a se imagina conflicte și dialoguri vii, ingeniozitatea în realizarea atmosferei (acțiunea se petrece la sfîrșitul domniei lui Ștefan cel Mare), în fine, realizarea unui personaj memorabil (Iancu Moțoc) și scoaterea unui sens artistic din istoricitatea faptelor.

Pentru Hasdeu, opera literară este, într-un sens superior, autobiografie moralizată sublimată. În monografia despre Ion Vodă, istoricul-artist trăiește cu voluptate trecutul, colorează temperamentul faptelor și folosește tonul aluziv cu scopul de a vorbi contemporanilor săi despre *unire*, domnitorul fiind deci un *raisonneur* al naratorului. Portretul spectaculos al lui Vlad Țepeș cumulează, voalat, trăsături fizice și de caracter ale lui Hasdeu. Nuvela *Duduca Mamuca (Micuța)*, — „*cea mai bună proză*" a scriitorului, spunea G. Călinescu — pune la contribuție întîmplări autobiografice din vremea studenției romantice a scriitorului, dar trecute cu măiestrie în ficțiune.

În această proză Hasdeu este un modern prin superioara detașare față de evenimentele narate, cele mai multe de factură romantică, dar tratate uneori realist, prin îngroșarea liniilor ce merg chiar pînă la naturalism și grotesc. Excepțională este arta cu care scriitorul surprinde comportamentul studentului Toderiță (Ghiță Tăciune, în *Micuța)*, personajul central al nuvelei. Acesta este un neadaptat romantic, din familia lui Oneghin și Peciorin, o natură „rece", misterioasă, un „geniu pustiu" ce-și ascunde sensibilitatea prin expansiunea unei inteligențe demonice, pusă, uneori cu cinism, în slujba criticii mediilor conformiste și viciate prin care trece. În structura lui intimă, asemeni tînărului Hasdeu, eroul nuvelei este un „neînțeles", o natură problematică, un neconformism care se salvează din păienjenișul frivolității și al melancoliei prin luciditate.

Opera care l-a consacrat pe Hasdeu, ca scriitor este drama romantică *Răzvan și Vidra*, reprezentată la 10 febru-

arie 1867. Trecutul istoric îl interesează pe artist în măsura în care-i prilejuiește o meditație activă asupra vieții sociale și politice a vremii sale.

Conflictul social, exteriorizat în cînturile I și II prin optica unui romantic vizionar, dublat de un observator realist al epocii și al psihologiei grupurilor sociale (tîrgoveți, haiduci), se estompează în ultimele cînturi ale dramei deoarece acum trec, pe primul plan, dezbaterea etică, dezvăluirea psihologiei personajelor, în special a lui Răzvan, care devine o natură problematică. Mai mult decît atîta: acest erou, un alt *raisonneur* al scriitorului, capătă atributele unui titan romantic preeminescian, cu o conștiință cuprinsă de mari zbateri, care este obsedat de ideea recunoașterii superiorității sale.

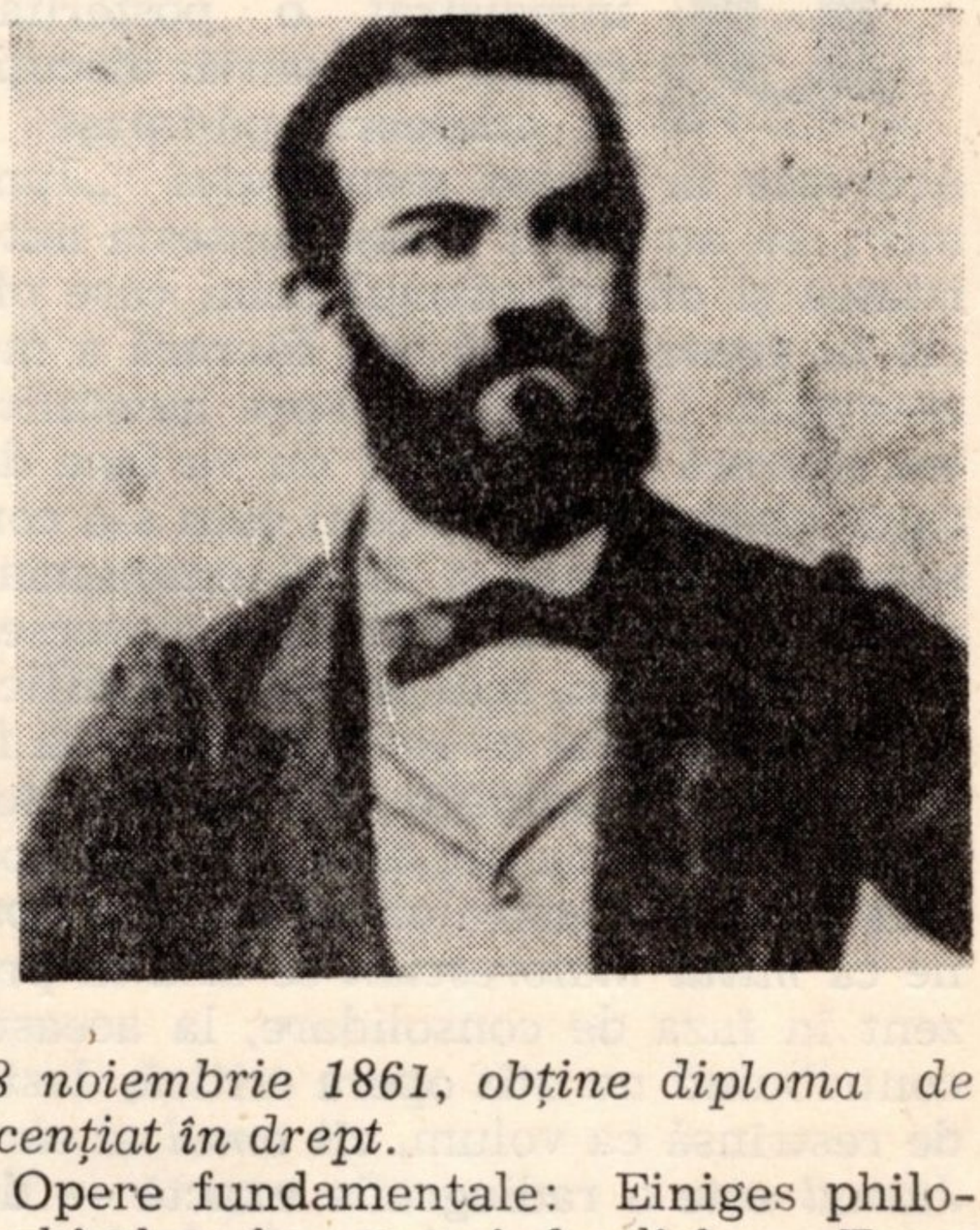
Răzvan și Vidra este, deopotrivă, „*drama individului apăsat de prejudecata publică*“ (G. Călinescu) și drama omului superior, predestinat faptelor mari, dar incapabil să le realizeze într-un mediu indiferent și meschin. Acest „poem dramatic“ este, în întregime, dincolo de obiectivitatea substanței lui, o proiecție lirică mascată a neliniștilor și nostalgiilor sufletului hasdean, chinuit de ideea absolutului.

Hasdeu a realizat nu numai o piesă cu un conflict puternic și original, cu destule efecte scenice excepționale și momente de lirism adevărat și înaltă tensiune patriotică, dar și cîteva personaje memorabile prin fizionomiile lor artistice, în primul rînd Răzvan, acest Ruy Blas al nostru, și Vidra, personaj ros de mari ambiții. Dramaturgul este primul la noi care scoate teatrul istoric din anonimat, semnîndu-i certificatul viabilității depline, fiind un precursor venerabil al lui Alecsandri, Davila și Delavrancea.

Fără să poată domina epoca literară în care trăiește, Hasdeu este un scriitor cu merite însemnate, a cărui contribuție, pentru a fi mai bine înțeleasă, trebuie integrată activității lui totale, enormă ca întindere, nelipsită de îndoieli și contradicții dar extraordinară prin tendințele ei de individualizare.

MIHAI DRĂGAN

Titu MAIORESCU



S-a născut la 15 februarie 1840, în Craiova, din părinți ardeleni. A murit la 18 iunie 1917, în București.

Studii elementare și medii la Craiova, Brașov și Viena. În vara anului 1858 termină Academia Theresiană din Viena („Eu depusei esamenul de maturitate în 21 iuliu, se înțelege cu escelință. În 3 august căpătai premiul suprem al gimnaziului din mîna ministrului Thun etc.“ — scrisoare din Brașov, 27 august 1858). În luna noiembrie a aceluiași an se înscrie la Universitatea din Berlin (studii de filosofie și drept). În iunie 1859 își trece doctoratul în filosofie, la Giessen, apoi toamna pleacă la Paris, unde va studia dreptul (octombrie 1859 — noiembrie 1861). Aici, la 28 noiembrie 1861, obține diploma de licențiat în drept.

Opere fundamentale: Einiges philosophisches in gemeinfasslicher Form *(Considerații filosofice pe înțelesul tuturor), Berlin, 1860;* Critice, *1874;* Critice *(1866—1907), ediție completă, 3 vol., 1908;* Însemnări zilnice, *publicate cu o*

introducere, note, facsimile și portrete de I. Rădulescu — Pogoneanu, 3 vol., 1937—1940—1943; Critice, *2 vol., (prefață de Paul Georgescu), 1967;* Critice, *2 vol., col. B.pt. nr. 722—723 (ediție îngrijită și tabel cronologic de Domnica Filimon, introducere de Eugen Todoran), 1973;* Jurnal și epistolar, *vol. I (noiembrie 1855 — martie 1859). Studiu introductiv de Liviu Rusu. Ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu — Dulgheru și Domnica Filimon.*

Referințe critice: *E. Lovinescu,* T. Maiorescu, *1940 (ed. II, 1972); Tudor Vianu, în* Istoria literaturii române moderne, *I, 1944, scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu; Liviu Rusu,* Însemnări despre Titu Maiorescu, *în* Viața românească, *nr. 5, mai 1963; Nicolae Manolescu,* Contradicția lui Maiorescu, *1970; George Ivașcu,* Titu Maiorescu, 1972; *Domnica Filimon,* Tînărul Maiorescu, *1974; Simion Ghiță,* Titu Maiorescu, *1974; Mihai Drăgan, în* Lecturi posibile, *1978.*

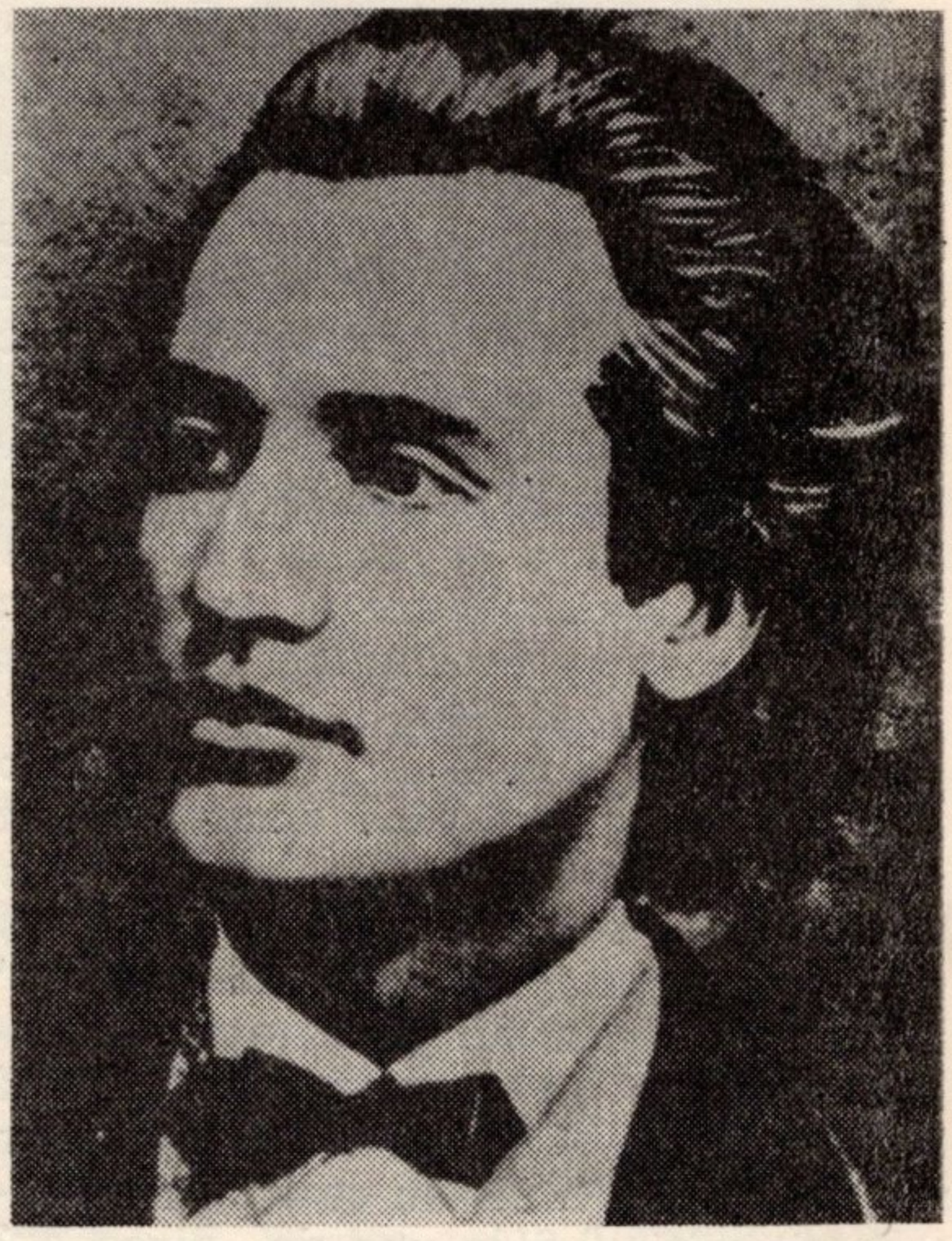
Deceniile scurse de la moartea lui Titu Maiorescu au înregistrat o posteritate critică fluctuantă; discuțiile, adeseori pătimașe și nedrepte la adresa mentorului „Junimii", nu au putut totuși contesta autoritatea și olimpianismul celui care oficia în arena pilitică sau literară a momentului. Un studiu despre mentalitatea literară românească nu va face desigur abstracție de modul cum s-a constituit și consolidat mitul eminescian, de pildă. Opera lui Maiorescu traversează același drum, mai sinuos, mai dificil, datorită faptului că recunoașterea sa fie că a fost subestimată, fie că n-a fost validată într-una sau alta dintre perioadele istoriei noastre culturale. Am spune că *mitul maiorescian* se află în prezent în faza de consolidare, la aceasta, contribuind nu atît opera critică, destul de restrînsă ca volum, cît *omul* al cărui *Jurnal* este o radiografie exactă — din unghi social, cultural și psihologic — a unei întregi epoci. Individul ni se dezvăluie integral ca personalitate. „. . .*Am conceput un jurnal,* — va nota în 1856 —, mi-am propus să reflectez totdeauna, să nu mă las niciodată scos din sărite, să nu mă înfurii și să fiu cît se poate de îndatoritor și de amabil față de toți. Ceva mi-a scăpat însă din vedere și acest ceva este greșeala pe care o ispășesc acum cînd am îndreptat-o. Pe atunci nu știam să păstrez măsura medie, exageram atît fizic cît și intelectual". *Însemnările zilnice,* precum și paginile din *Jurnal,* ne conturează un mit care se creează pe sine însuși cu tenacitatea mărturisită probabil și de ascendența sa transilvană. Dacă Eminescu era, încă din timpul vieții, un mit care se ignora, Maiorescu se construia prin eliminarea treptată a dubletului său temperamental, întîi în manifestările cotidiene și apoi în zona esteticului. Dealtfel, teoria despre impersonalismul estetic își află, în lumina paginilor intime, și o motivație psihologică. „Firul roșu al umanului pur", pe care îl căuta legînd și mai ales rupînd prietenii pasagere, devine corespondentul numitei teorii, anticipată ca în aceste rînduri adresate Emiliei: „eu continui să cred că trebuie să existe clipe, în care orice om, în măsura în care el este în stare să priceapă, se înalță în zbor liber deasupra relațiilor pămîntești, unde nu poate exista nici o piedică între două spirite; trebuie să existe asemenea clipe (. . .), în care omul prin dragoste poate fi adus înapoi la Om. . .". Condeiul totuși nu reprimă, el eliberează o natură afectivă clătinînd impresiile noastre despre olimpianul Maiorescu. „. . .Dorul după fericire mă chinuiește ca o idee fixă, mărturisește criticul mai tîrziu, într-o scrisoare din 1887. În fundul sufletului mi-e groază de existența mea zilnică. . .". Această frică de singurătate (= „existența mea zilnică") să-l fi dus la prim-planul social în care îl privim noi astăzi? Cum explicăm atunci curajul obiectivării, al înstrăinării de sine în paginile *Jurnalului,* acest roman singular al literaturii noastre? Citindu-l, împreună cu *Însemnările zilnice,* nu credem că „legenda olimpianului este anulată de însuși creatorul ei", cum afirmă într-un foarte bun studiu Domnica Filimon, dimpotrivă. „Plutonicul" Maiorescu din confesiuni nu face decît să întărească

dimensiunile portretului consacrat de amintirile contemporanilor, precum și de paginile publicate în timpul vieții. De o „mare frumusețe cristalografică, dar și cu margini definitive", așa cum preciza Vl. Streinu, portretul dascălului și criticului se fixează de la început. și totuși... Și totuși, singurătatea celui care scrisese *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare* (1883) o ghicim intactă, desăvîrșită. Criza matrimonială din anii maturității nu face decît s-o amplifice, în pofida posturii de „erou-concept", ca să folosesc un termen drag lui Pompiliu Constantinescu, în care rămîne pînă la moarte. Omul social nu este soluția acestei ecuații ci prelungirea sa; sinceritatea absolută față de sine, devenind regulă, va fi aplicată în raporturile cu contemporanii sau cu ideile acestora în judecăți ce nu puteau fi decît concluzive și, prin natura lor, schematice. Presimțind parcă ceea ce avea să se întîmple, îi scria, în aprilie 1858, lui Rudolf de Welsersheimb: „Mi-am propus și pînă acum mi-am respectat hotărîrea să fiu atît de curat moralmente pe cît e posibil — și totuși mi s-a imputat tot ce se poate imagina". Impersonalismul lui Maiorescu alimentează, pe tot timpul vieții sale, o dramă de inteligență. Cum altfel s-ar explica ratarea scriitorului sau restrîngerea activității criticului la una de „direcție"? Conștiință a unei epoci pe care o domina prin implicare (socială) și detașare (filosofică), Maiorescu căuta în fapt *definitivul* în artă și viața socială. Superbă himeră din partea criticului conștient totuși că există — și încercase să-i definească etapele — o „evoluțiune psihologică în judecățile literare". Masca aulică, imaginea profesorului devin expresia acestui *definitiv* ipotetic, fazele alcătuirii sale și, în ultimă instanță, a ceea ce am numit *mitul maiorescian* find cuprinse în paginile *Însemnărilor* și *Jurnalului*. Această formidabilă combustie interioară nu putea să nu lase urme în modul de a scrie al omului și criticului. Limba lui Maiorescu este un model de limpezime și eleganță în formularea ideilor. Credința în pagina tipărită se exprimă antologic; ea vine în întîmpinarea impersonalismului susținut cu consecvență. „Vorba nu poate trăi mult nici în timp, nici în spațiu... De aceea sunetul trecător caută a se transforma în litera statornică, și ideea astfel întrupată, *spărgînd marginile spațiului și momentului*, tinde a străbate în depărtarea locurilor și în viitorul timpurilor". *(Despre progresul adevărului...)*. „Numele etern" se leagă de „litera statornică": conturele portretului maiorescian gravat în memoria noastră de *Critice* sînt reafirmate astăzi, la lectura *Jurnalului*. Ceea ce uimește aici e nu atît tonul deziderativ, specific vîrstei, cît *siguranța* acestuia. Lucrul pe care tînărul, de cele mai multe ori, îl *afirmă*, chiar dacă uneori „desperă în afirmație („un nume etern"), personalitatea de mai tîrziu *confirmă* prin „litera statornică". Programul criticului cuprinde, nu întîmplător, observații asupra sistemului fonetic, neologismelor precum și asupra scrierii limbii române. Capitolul *limbă* rămîne fundamental în preocupările lui Titu Maiorescu, Obsesia „numelui etern", transformată în idealul impersonalist, menține detașarea de ceilalți facilitînd *spiritului polemic* ieșirea în arenă. Cel ce nu se cruțase pe sine în *Jurnal*, sacrificînd de pildă prietenia surorii sale Emilia, nu va cruța nici pe alții, după cum nu va cruța exagerările ce urmaseră întoarcerii definitive a axei noastre politice și culturale de la răsărit către apus. Teoria despre „formele fără fond", ce pledează în realitate pentru echilibru și „măsură medie", își are geneza în același *Jurnal;* observarea însă a faptului social, începînd cu limba, îi va oferi prilejul de a o formula cu vigoarte polemică și intransigență pe care am numi-o în primul rînd *morală*. „Fără plastică evidentă, Maiorescu face imagini, dînd corp abstracțiunilor", observa G. Călinescu intuind, cred, tocmai capacitatea acestuia de a preface observațiile și datele realului în fapte de conștiință civică și estetică. Or, mecanismul, procesul acesta este consemnat, cu sinceritate tulburătoare, în „celălalt" Maiorescu, bănuit însă cunoscut abia astăzi. Omul se întîlnise pe aceeași lungime de undă cu epoca nu dominînd-o ci completînd-o, oferindu-i, mai exact, negativul său și exprimînd-o astfel dialectic. Deși consolidat acum (ca și de o direcție a criticii și gîndirii noastre es-

tetice), mitul Maiorescu, dacă ne putem exprima astfel, rămîne și în prezent, după lectura însemnărilor intime, parcă la fel de enigmatic, privilegiul de fapt al oricărui mit. Creîndu-se pe sine ca personalitate, Titu Liviu Maiorescu creează, la noi, o mentalitate estetică și, în mod egal, un mod de a judeca. El reeditează, la altă scară, un alt mit, al lui Manole, zidindu-se treptat, în filele *Însemnărilor zilnice* și ale *Jurnalului*. Construcția rezultată este *omul-concept* și căruia meditația noastră va trebui să-i extragă *încă* dimensiunile reale.

MIRCEA MUTHU

MIHAI EMINESCU



S-a născut la 15 ianuarie 1850, în Botoșani. A murit la 15 iunie 1889, în București. E înmormîntat în cimitirul Belu.

Studii elementare și medii la Cernăuți și Blaj. Studii universitare la Viena (student extraordinar la Facultatea de filosofie) și Berlin.

A debutat în revista Familia *din Oradea, condusă de Iosif Vulcan, la 25 februarie — 9 martie 1866, cu poezia* De-aș avea... *Iosif Vulcan îi schimbă numele, din* Eminovici, *în* Eminescu.

Opere: Poezii, *Ed. Minerva, B.P.T., 1977, 2 vol;* Proză literară, *ed. Minerva, 1975;* Despre cultură și artă, *Junimea, 1970;* Scrieri de critică teatrală, *Dacia, 1972;* «Icoane vechi și icoane nouă» *(pagini de ziar). Ed. Eminescu, 1974.*

Referințe critice: *Titu Maiorescu, în* Critice, *I; II, Epl., 1967; C. Dobrogeanu-Gherea, în* Studii critice, *Epl, 1967; G. Ibrăileanu,* Mihai Eminescu *(studii și articole), ed. Junimea, Iași, 1974; Mihail Dragomirescu,* Mihai Eminescu, *ed. Junimea, 1976; Tudor Vianu,* Mihai Eminescu, *ed. Junimea, 1964; Perpessicius,* Eminesciana, *ed. Minerva, col. B.P.T., 1970; G. Călinescu,* Viața lui Mihai Eminescu, *ed. Eminescu, 1975;* Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent, *București, Ed. Fundațiilor, 1941;* Opere, *vol. 12—13 (Opera lui Mihai Eminescu), Epl. 1969, 1970; D. Murărașu,* Comentarii eminesciene, *Epl, 1967; Zoe Dumitrescu-Bușulenga,* Mihai Eminescu, *Ed. Tineretului (vol. „Oameni de seamă"), 1963; George Munteanu,* Hyperion, *1 (Viața lui Eminescu), ed. Minerva, 1973; Eugen Todoran,* Eminescu, *ed. Minerva (col. „Universitas"), 1972; Eugen Simion,* Proza lui Eminescu, *Epl., 1964; I. Negoițescu,* Poezia lui Eminescu, *Epl, 1968; Vladimir Streinu,* Eminescu — Arghezi, *ed. Eminescu, 1976.*

A scrie despre Eminescu înseamnă a te situa în fața unui munte înzestrat cu cel mai fantastic și mai eterogen peisaj din cîte se pot închipui, peisaj nu numai de mare și pură înălțime, de severă autoritate, dar și înfricoșător prin prăpăstioasele, labirinticele genuni pe care le conține, prin hățișul inextricabil al vegetației sale.

Imaginea aceasta nu e doar o figură de stil, convențională, menită a servi drept introducere la cîteva rînduri despre poetul nostru. Impresia pe care o designează e reală, de-a dreptul copleșitoare, și reprezintă mai mult decît o stare de spirit personală în fața fenomenului eminescian. Și cred că numai o asemenea formulă-simbol poate să sugereze ceea ce simte în zilele noastre cercetătorul sau contemplatorul operei eminesciene. Spun în zilele noastre, pentru că acum, după monumentala ediție Perpessicius, avem posibilitatea să observăm această operă în toată amploarea, diversitatea și semnificațiile ei. Desigur, un istoric literar ca G. Călinescu a întreprins de multă vreme, și cu mijloace proprii, asaltul „împărăției eminesciene", realizînd o impunătoare privire analitică și de ansamblu. Dar de-a lungul timpului, de la apariția primei ediții de poezii și pînă azi, eminente spirite critice au cercetat o latură sau alta a vastei creații, fiecare aducînd prețioase contribuții, lumini pătrunzătoare, sugestii de adîncă rezonanță intelectuală. E destul să amintim nume ca Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, M. Dragomirescu, Iorga, Lovinescu, Ibrăileanu, Tudor Vianu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, D. Caracostea, D. Popovici — și nu trebuie să lipsească de aici Tudor Arghezi — pentru a ne da seama ce reflectoare puternice s-au îndreptat asupra acestui *munte vrăjit* care e opera poetică a lui Eminescu. Și totuși sîntem departe de a fi încheiat subiectul; ca toate geniile fabuloase, Eminescu va fi mereu comoara inepuizabilă către care se vor îndrepta fervoarea și dragostea nenumăraților cititori, pasiunea cercetătorilor. Fiecare epocă își va aduce contribuția, punctul ei de vedere, devoțiunea sa, fapt care va face ca valorile universului eminescian să fie tot mai mult cunoscute și îndrăgite. Aceste valori artistice indestructibile instituie atît actualitatea cît și permanența lui Eminescu. Fiind întruchiparea supremă a geniului nostru național, el va trăi indefinit ca și poporul care l-a dăruit lumii într-o unică fericită împrejurare.

Ceea ce trebuie în primul rînd relevat, cînd e vorba de poezia lui Eminescu, este trăsătura ei dominantă, definitorie, cea mai înaltă izbîndă estetică a lirismului românesc, anume *farmecul* specific pe care îl degajă, propriu numai acestui poet, farmec tulburător, inanalizabil, care constituie modalitatea lui originală de a da viață cuvîntului. S-ar putea spune că aceasta e o calitate de la sine înțeleasă, presupusă totdeauna cînd abordăm lirismul eminescian, și că, prin urmare, nu mai e nevoie să o precizăm. De altfel, farmecul a devenit un loc comun în terminologia criticii eminesciene și, după cîteva încercări de a-l aproxima, a fost părăsit pentru a se trece la alte aspecte mai ușor determinabile. El a fost înțeles însă numai în sens limitat, ca armonie a unor versuri, armonie uneori cu iradiații mai largi, legată de o anumită atitudine contemplativă, dar atît. Sensul pe care i-l atribuim aici e mai vast. El vrea să se confunde cu modalitatea originală de a crea, cu întreaga sensibilitate artistică a poetului care modulează într-un singur fel cuvintele, în cele mai diverse ipostaze lirice. Și cum originalitatea ține de o structură spirituală complexă și adîncă, farmecul, în cazul de față, izvorăște și el din aceleași profunzimi ale personalității. Surprinde, întîi, la Eminescu și apoi, te cucerește treptat și te subjugă, acel mod unic al său de a spune lucrurile, acel sunet „dureros de dulce", acel timbru particular de flaut, cu deosebire grav și pătrunzător; apoi vigoarea melodiei, cu o aură de basm și de mit în jurul ei, chiar cînd vorbește despre lucruri simple, ca și forța expresiei și a cugetării, cu sugestia infinitului și a formulărilor definitive. Impresia personalității excepționale, a geniului, te însoțește mereu și, căutînd să-ți explici de unde provine *farmecul* specific, nu poți să recurgi decît la același răspuns: din extraordinara putere creatoare a poetului, în care simțirea, cugetarea și fantezia se îmbină în proporții egale, toate aceste dimensiuni fiind de o nemaiîntîlnită anvergură. Desigur, avem aici numai datele primordiale, harul nativ ce caracterizează personalitatea lui Eminescu. Lor li se adaugă însă înclinațiile tem-

peramentale, cultura, mediul social și cel fizic, momentul istoric, împrejurările vieții, care și ele s-au făcut simțite, și încă în forme foarte vii, în forul său spiritual, imprimînd culori și nuanțe inseparabil legate de atmosfera și tonul de bază. De la detaliu și pînă la ansamblu, opera sa vibrează de acel farmec suveran care e nota esențială a lirismului eminescian și care rămîne unul din miracolele poeziei noastre.

Încercînd să vedem, dincolo de această calitate majoră, celelalte virtuți și trăsături care alcătuiesc profilul poetului, vom constata o complexă conformație afectivă și spirituală, de natură shakespeareiană, în sensul explorării în adîncime și fără menajamente a sufletului omenesc, a sensurilor naturii și vieții (conform unor concepții asimilate din diverse surse, dar și din neprețuitele izvoare ale înțelepciunii populare).

În această privință s-au formulat multe opinii restrictive, simplificatoare, uneori desigur din nevoia de a fixa mai pregnant, din cîteva linii mari, fizionomia creatorului; acele trăsături mari există în mod evident, ba e chiar posibil ca printr-o reducție logică să restrîngem registrul sensibilității la cîteva note fundamentale, însă realitatea operei ne impune să vedem toată uimitoarea bogăție a geniului eminescian. Mihai Dragomirescu, contrariat de schematizările pe care unii „comparativiști" le propuneau pentru înțelegerea lui Eminescu, subordonîndu-l unor influențe stricte, schița încă în 1919 un profil care indica în mod realist complexitatea și autenticitatea figurii poetului: „Dacă i-am întreba însă pe acești critici, de unde a luat Eminescu seninătatea dumnezeiască din *Luceafărul;* umorul idilic și pasionat din *Călin;* voluptatea pătrunzător-platonică din *Noaptea;* admirația și indignarea etică din *Scrisoarea III;* surîsul grandios și mucalit din *Mitologicale;* nespusul farmec al naturii din toate capodoperele lui erotice; frămîntarea plină de cutremur sufletesc din *Mortua est;* sinceritatea dureroasă și analiza nemiloasă a sufletelor sceptice alături de slăvirea măreață a luptătorilor pentru ideal din *Epigonii;* precum și adîncimea și energia accentelor unice în literatură ale suferinței sociale ce aspiră la îndreptare din *Împărat și proletar;* — cu greu ar putea găsi vreun raport între aceste realizări poetice și între ceea ce i-a putut sluji ca model în literatura germană". Cu tot aerul lor didactic, aceste cuvinte lasă să se întrevadă ceva din vastitatea reacțiilor afective, din multitudinea preocupărilor și atitudinilor lui Eminescu. Domeniul sensibilității sale cuprinde o gamă emotivă foarte largă și astfel poetul e mai modern decît s-ar părea. El nu are monotonia unor atitudini rigide; nu e numai romanticul ce vehiculează un amar pesimism filosofic, nu e doar purtătorul unei triste erotice sau patriotul din *Scrisoarea III.* Să ne gîndim cît de divers este tabloul modulațiilor sale lirice — de la sarcasm și ironie la sincerul elogiu, de la humorul impresiei realiste la viziunea sublimului — și vom conveni că artistul a trăit viața în toată plenitudinea ei, chiar dacă împrejurările și firea lui au făcut să apară mai insistent anumite laturi decît altele. (O poezie din tinerețe cum e *Cugetările sărmanului Dionis* e un filon realist și popular, rivalizînd cu oricare scenă a marelui realism din secolul trecut). El face parte dintre aceia al căror suflet cuprinde „doruri vii și patimi multe", are cu alte cuvinte o sensibiltate puternică, de o maximă intensitate, care colorează și transfigurează totul. Însă în slujba acestei sensibilități, orientată mereu spre o zonă ideală, există în cazul lui Eminescu o impresionantă forță a cugetării, cu un vast orizont filosofic, și în același timp o fantezie de ordinul fabulosului, a mitologicului. Toată această formidabilă aparatură interioară a lucrat necontenit în sensul unui protest total și pătimaș împotriva unei societăți rău alcătuite, josnice și meschine, prelungind uneori acest protest într-o viziune filosofică pesimistă, nimicitoare, asupra întregului univers, ori în accentele grave ale dorinței de extincție. Tragedia poetului — pentru că a fost mai degrabă o tragedie decît o dramă — a avut implicații profunde atît de ordin personal cît și de ordin social și filosofic. Și toate scrierile lui sînt mărturia patetică a acelei tragice tensiuni care i-a fost viața, a acelui suflet înalt și incorupti-

bil pe care l-a purtat cu mîndrie printre oameni. Fără să idealizăm sau să recurgem la mitul geniului absolut, trebuie să recunoaștem în figura lui Eminescu o reală măreție prometeică, cea mai pură expresie a demnității și eroismului nostru spiritual, modelul cel mai exemplar spre care literatura și condeiul oricăruia dintre noi pot să năzuiască.

„Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt"; „Iar în lumea cea comună a visa e un pericul, / Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul" —; „Virtutea" e-o nerozie; Geniul? o nefericire"; „Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit, / Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit . . . / Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun? / Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!" Iată numai cîteva din treptele acestei tragedii pe care secolul trecut a privit-o, aproape cu indiferență, consumîndu-se.

Reflexivitatea eminesciană ne-a dat nu numai cîteva versuri aforistice cum sînt cele din *Glossă* ori din *Cu mîne zilele-ți adaogi*, ci nenumărate construcții lirice în care aportul meditației, al gîndirii în imagini, al generalizării poetice e covîrșitor și deschide orizonturi infinite acestei poezii. Dar așa cum afirmam și înainte, aici meditația, cugetarea încorporează un material foarte sensibilizat, purtînd amprenta unei profunde experiențe omenești, și prin urmare chiar acolo unde avem de a face cu unele teme de strictă vecinătate etico-filosofică sau socială, poezia nu ia niciodată turnura unui expozeu didactic, parnasian, ci are adîncimea și căldura lirismului cu care poetul ne-a obișnuit.

Același lucru trebuie să-l avem în vedere și cînd e vorba de fantezia poetului. Ea participă de asemenea cu necesitate la fluxul și la mesajul său liric, concurînd la formarea unui peisaj cînd romantic-spectacular (ca în *Mortua est)*, cînd fabulos și luxuriant (ca în *Călin*, în *Strigoii* sau în *Scrisori)*, cînd stilizat (ca în *Luceafărul*, în *Mai am un singur dor*, sau mai ales în *Stelele-n cer)*. Ea îi oferă în permanență o bogăție inextricabilă de elemente, pendulînd între microsom și macrosom, apropiind cele mai puțin înrudite noțiuni în metafore uimitoare, găsind materia simbolurilor fecunde, a miturilor grandioase. Să ne amintim de imaginile despre natura cosmică la Eminescu; sînt de-o sugestivitate neîntrecută. Nimeni n-a avut pînă acum o mai precisă și mai superbă viziune a zborului în cosmos ca autorul *Luceafărului* în acel celebru pasaj care debutează cu versurile: „Porni luceafărul. Creșteau / În cer a lui aripe. / Și căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe". La fel de măreț e și celălalt tablou (din *Scrisoarea I)* etc. Fantezie uriașă e și în *Demonism* („O raclă mare-i lumea" . . .) și în *Memento mori*, și în *Mitologicale*, și în general în toate marile poeme postume. S-ar părea că aici un titan, fie prea mîhnit fie dintr-o dispoziție de humor complicat, se dedă unui joc spectaculos cu stihiile sau cu universul însuși.

Un mare capitol al liricii eminesciene, fără de care nu poate fi concepută, e cel închinat iubirii. Cine spune Eminescu, spune întîi de toate dragoste, dragoste nefericită ori aspirație, vis de dragoste; spune magie și încîntare a iubirii, duioșii, regrete, amintiri dar și invective la adresa acelui „instinct atît de van". Domină însă frumusețea dragostei, vălul misterios, puritatea, armonia, peisajul ei transfigurat. E ceva atît de atrăgător, de profund omenesc în dragostea lui Eminescu încît timpul nu-i poate răpi nimic din frăgezimea și strălucirea inițială; ea rămîne una din valorile permanente care modelează sufletul generațiilor de cititori, înnobilîndu-l.

Să nu uităm nici elanul patriotic, cel din prima tinerețe, adîncirea treptată a acestui sentiment cu implicații atît de hotărîtoare în viața poetului, și care ajunge la o expresie măreață în *Scrisoarea III*, unde iubirea de țară, elogiul bărbătesc adus vitejiei strămoșilor, e nevoit să stea alături de sarcasmul biciuitor la adresa guvernanților din vremea sa. Dar să ascultăm glasul dogoritor de admirație și indignare al autorului: „O, eroi! care-n trecutul de măriri vă adumbriseți, / Ați ajuns acum de modă de vă scot din letopiseți, / Și cu voi drapîndu-și nula, vă citează toți nerozii, / Mestecînd veacul de aur în no-

roiul greu al prozii. / Rămîneți în umbră sfîntă, Basarabi și voi Mușatini, / Descălecători de țară, dătători de legi și datini, / Ce cu plugul și cu spada ați întins moșia voastră / De la munte pîn'la mare și la Dunărea albastră". Opunînd prezentului un trecut glorios, Eminescu nu făcea decît să sublinieze necesitatea unui patriotism pe linia celui pașoptist, așa cum ardea și în pieptul său, un patriotism luminat de idealuri mărețe, trăit cu sinceritate și cu totală iubire. Ca în toate direcțiile, însă, și în aceasta, aspirațiile poetului luau proporții nemăsurate, depășeau tot ceea ce societatea timpului său putea să-i ofere. De aici, dureroasele evaziuni în vis, în „veacul de aur" al trecutului nostru, de aici o pornire adesea necruțătoare împotriva tuturor acelora care i se păreau că înjosesc țara și o frustrează de drepturile și libertățile necesare.

Se cunoaște pasiunea eminesciană pentru folclor, pentru toate vechile valori artistice și etnice, se știe cît de adînc a pătruns în secretele simțirii și gîndirii populare, în tainele limbii, cît de mult a colindat drumurile și plaiurile întregului pămînt românesc, impregnîndu-se de aromele-i tari, de culorile, luxurianța și frăgezimea acestuia. Spiritul creației populare a modelat multe din versurile lui, chiar cele din *Luceafărul*, care începe atît de uimitor de firesc: „A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărătești, / O prea frumoasă fată", ca să nu mai vorbim de *Revedere*, *Ce te legeni*, *La mijloc de codru* . . . sau *Mai am un singur dor*, cu toate variantele ei, apoi de așa-numitele romanțe eminesciene, posedînd o simplitate derutantă dar indestructibilă tocmai pentru că sînt scrise după același principiu indescifrabil al cîntecului popular.

Sentimentul patriotic al lui Eminescu s-a prelungit totdeauna în atmosfera și în peisajul țării noastre, devenind o intimă fraternizare cu elementele lor. Poate că numai Sadoveanu, mai tîrziu, a trăit cu aceeași deplină comuniune în universul viu și fermecător al naturii românești. Iată cum scria poetul, încă la 16 ani, despre natura noastră în poema *Frumoasă-i* . . . , unde nu poate fi vorba de un simplu peisaj, idilic, artificios: „În lacul cel verde și lin / Resfrînge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, / Cu soarele nori sfîșiind. / Dumbrava cea verde pe mal / S-oglindă în umedul val, / O stîncă stîrpită de ger / Înalț-a ei frunte spre cer, / Pe stînca sfărîmată mă sui, / Gîndirilor aripi le pui; / De-acolo cu ochiul uimit / Eu caut colo-n răsărit / Și caut cu sufletul dus / La cerul pierdut în apus. / Cobor apoi stînca în jos, / Mă culc între flori cu miros, / Ascult la a valului cînt, / La geamătul dulce din vînt. / Natura de jur, împrejur, / Pe sus e o boltă de-azur, / Pe jos e un verde covor / Țesut cu mii tinere flori. / Văd apa ce tremură lin / Cum vîntul o-ncruntă-n suspin, / Simt zefiri cu-aripi de fiori / Muiate în miros de flori, / Văd lebede, barcă de vînt, / Prin unde din aripe dînd, / Văd fluturi albaștri, ușor, / Roind și bînd miere din flori."

Ritmul ciudat al acestei poezii — tot de esență populară și el — a fost preluat cîndva de Lucian Blaga pentru niște versuri purtînd dorul de țară.

Experiența naturii poetul a avut-o de timpuriu, din copilărie; atunci a trăit el variate senzații și impresii, atunci și-a format auzul, văzul, mirosul, a înregistrat profund acele fenomene și peisaje care s-au prefăcut apoi într-unul din elementele constitutive ale liricii lui. O spune, de altfel, el însuși în poezia *Fiind băiet păduri cutreieram:* „Fiind băiet păduri cutreieram / Și mă culcam ades lîngă izvor, / Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam / S-aud cum apa sună-ncetișor: / Un freamăt lin trecea din ram în ram / Și un miros venea adormitor. / Astfel ades eu nopți întreg am mas / Blînd îngînat de-al valurilor glas. / / Răsare luna,-mi bate drept în față: / Un rai din basme văd printre pleoape, / Pe cîmpi un văl de argintie ceață, / Sclipiri pe cer, văpaie peste ape, / Un bucium cîntă tainic cu dulceață, / Sunînd din ce în ce tot mai aproape . . . / Pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii, / Părea c-aud venind în cete cerbii".

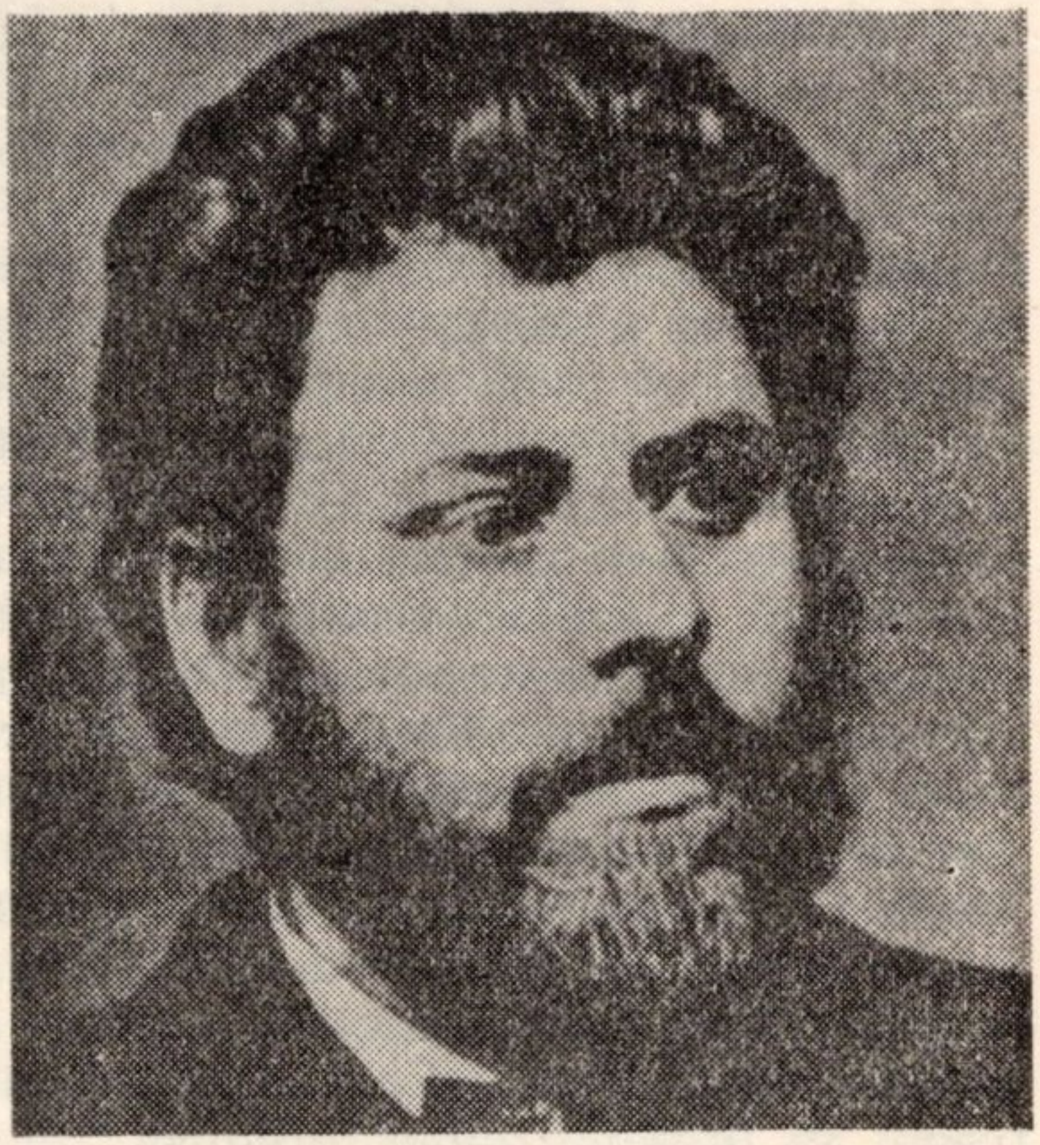
Nimeni nu a cîntat mai inimitabil, mai nuanțat și cu nedesmințită afecțiune, codrul și lumea lui de basm: „Îm-

pătrat slăvit e codrul, / Neamuri mii îi cresc sub poale, / Toate înflorind din mila / Codrului, Măriei-sale. / / Lună, Soare și Luceferi / El le poartă-n a lui herb, / Împrejuru-i are dame / Și curteni din neamul Cerb. / / Crainici, iepurii cei repezi / Purtătorii îi sînt de veşti, / Filomele-i țin orchestrul / Și izvoare spun povești, / / Peste flori, ce cresc în umbră, / Lîngă ape pe potici, / Vezi bejănii de albine, / Armii grele de furnici . . .". Sau să ne amintim de *Călin*, conturînd atît de viu aceeași lume a pădurii. Să murmurăm apoi atîtea alte versuri prin care trec peisajele felurite, selenare, feerice, simple, măreţe, solemne, cosmice: e o natură din care nu lipsește nimic esențial și al cărei colorit specific e cel românesc. E o natură care, prin vraja lirismului eminescian, concurează cu puternica-i prezență însești stihiile reale și îți rămîne în suflet pentru totdeauna.

Eminescu a durat un monument care are avantajul vieții și nu al bronzului: trăiește, nu aruncă umbră moartă, alimentează, modifică mereu structura noastră spirituală în sensul idealității lui, invită nu la somnolență ci la creație și adevăr, la noblețe și sinceritate. Cunoscînd în profunzime poporul, suferințele și virtuțile lui, printr-o identificare totală, eroică, Eminescu a realizat o operă în care vom găsi întotdeauna cea mai frumoasă limbă românească, surprinsă parcă în însăși geneza ei, în clipa hotărîtoare cînd creatorul i-a împrumutat suflarea lui misterioasă, simțirea cea mai adevărată și mai plină de strălucire care ne leagă de peisajul și destinul țării noastre, marile altitudini prin care poezia de pe aceste meleaguri pătrunde sub vasta boltă a literaturii universale.

VICTOR FELEA

ION CREANGĂ



S-a născut la 1 martie 1837, în Humulești, județul Neamț, din părinții Ștefan al lui Petre Ciubotarul din Humulești și Smaranda, născută Creangă, din satul Pipirig, județul Neamț. A murit la 31 decembrie 1889. Ascendenții scriitorului sînt ardeleni emigranți în Moldova.

Învață carte mai întîi la Humulești, înscris sub numele Ștefănescu Ion, apoi în Botoșani (unde apare sub acela de Ion Creangă), Tg.-Neamț, Fălticeni, Iași (la seminarul de la Socola).

Este o vreme diacon. După absolvirea Școlii normale de la Trei Ierarhi e învățător. În această calitate îl cunoaște, în 1875, pe Eminescu, revizor școlar atunci, care-l introduce în cenaclul Junimii.

Debutează în Convorbiri literare, *la 1 octombrie 1875, cu* Soacra cu trei nurori.

Opere fundamentale: Scrierile lui Ion Creangă, *Iași, vol. I, 1890, vol. II, 1892;* Opere complete, *Ed. Minerva, 1906, sub îngrijirea lui G. T. Kirileanu și Il. Chendi;* Opere, *ediție critică de G. T. Kirileanu, F.P.L.A., 1939; Opere I—II, ediție îngrijită de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, Ed. Minerva, 1970, colecția „Scriitori români".*

Referințe critice : *G. Ibrăileanu, în* Scriitori români și străini, *Iași, 1926; Jean Boutière,* La vie et l'ouevre de Ion Creangă, *Paris, 1930; G. Călinescu,* Viața lui Ion Creangă, *Buc., 1938; S. Bratu,* Ion Creangă, *Buc., 1968; G. Munteanu,* Introducere în opera lui Ion Creangă, *Buc., 1976; O. Bîrlea,* Poveștile lui Ion Creangă, *Buc., 1967.*

Consacrarea ca scriitor a lui Creangă, impunerea operei sale în conștiința literară românească, nu înseamnă însă și înțelegerea lui. La „Junimea", deși calificat de Titu Maiorescu drept „neprețuitul Creangă", este apreciat mai ales pentru „corozivele" lui (anecdotele erau, se știe, marfă gustată în cenaclu). Sub o formă sau alta, el a fost și, uneori, continuă să fie considerat unilateral ca *scriitor popular*, scriitor care valorifică, la nivelul literaturii culte, folclorul românesc. Așa cum prietenia cu Eminescu a părut ciudată „junimiștilor", tot astfel biografia sa de tîrgoveț a părut multor cercetători incongruentă cu opera literară. Pentru a explica această incongruență, Ibrăileanu a pus în circulație ideea, îmbrățișată de toți exegeții de mai tîrziu, a unui dublu Creangă, „țăranul și tîrgovețul". „Tîrgovețul" Creangă a rămas în suflet un țăran, sau, în altă formulare, a lui S. Bratu, tîrgovețul s-ar dedubla, înaintea foii de hîrtie, în „țăranul universal". Chiar dacă am accepta acest fel de dedublare propusă de critici — și neîndoielnic ea are valabilitatea ei — ea constituie doar un răspuns parțial. O astfel de dedublare postulează o modernitate structurală a așa-zisului „Homer al nostru", care ar trebui să însemne abia premisa unei cercetări a operei lui Creangă și nu concluzia ei, așa cum se întîmplă de obicei în studiile despre clasicul nostru.

Aspectul cel mai pregnant al scrisului lui Ion Creangă este inimitabilul aliaj dintre spiritul popular, trăirea individuală profundă și rafinamentul estetic superior, care dau acel „farmec inanalizabil, ca și la Eminescu", despre care vorbește G. Călinescu. Substanța operei sale nu este pitorescul sau specificul rural al societății românești patriarhale, ci o trăire interioară intensă, de natură mai degrabă lirică în esența ei. Coordonatele acestei stări lirice pot fi socotite a fi jubilația amintirii și a povestirii, bucuria și regretul unicei zestre imaculate a individului — copilăria, melancolia trecerii implacabile a timpului și alinarea ei prin înțelepciune. N. Manolescu descoperea în poveștile lui Creangă „bucuria de a putea crea după voie un întreg univers, retrăind în o mie de suflete și luînd mereu altă înfățișare". Ideea la care ajunge criticul, și pe care se sfiește s-o exprime tranșant, lăsînd-o în această formă implicită, este a unui Creangă *baroc!* E, poate, o concluzie exagerată, dar ea demonstrează prin ea însăși cît de neîncăpătoare este cealaltă formulă, a „clasicismului" lui Creangă, care a devenit de mult o adevărată prejudecată. Hotărît, nu e adevărat că „despre Creangă totul s-a spus", cum afirmă criticul citat și cum se crede în mod curent: pentru un cititor modern Creangă devine, în ciuda prejudecăților literare legate de opera lui, un scriitor *modern*. Mai precis, el este un scriitor clasic și totodată un scriitor *modern*. Sinteză a folclorului nostru, deci clasică prin aceasta, opera lui e în aceeași vreme romantică, prin mitul copilăriei ireversibile, pe care-l aduce în literatura română, precum și modernă prin multe laturi — să citez aici numai deplina libertate pe care și-o ia scriitorul față de limbaj (creează cuvinte noi, în „joacă", la fel ca, astăzi, Nichita Stănescu), libertatea față de logică, chiar, care e una din principalele surse ale umorului său, sau libertatea față de convențiile oricărui curent literar, vizibilă în felul cum recreează motivele folclorice ori cum încalcă legile genului memorialistic în *Amintiri*. Ca și un Lucian Blaga, Ion Creangă sfărîmă granițele între mit și realitate, umplînd miturile cu realitatea autentică, social-istorică, românească și conferind realități autentice — propriilor amintiri — dimensiuni mitologice.

În *Amintiri din copilărie*, memorialistica se convertește la fiecare pas în poezie și adevăr omenesc fundamental. Cartea e în egală măsură un mic ro-

man și un amplu poem, al cărui titlu este „cît se poate de impropriu“, cum apreciază G. Munteanu în cea mai recentă carte despre Creangă apărută la noi. La prima vedere, compoziția mozaicală dă impresia lipsei oricărei intenții de construcție. Episoadele par a ține exclusiv de jocul liberat de orice constrîngeri al memoriei. Dar cele patru cărți se asamblează de fapt într-o unitate armonioasă, ale cărei articulații și simetrie trec deobicei neobservate. Exista o antiteză de bază care ordonează discret fluxul povestirii și așezarea episoadelor. Termenii ei sînt eul povestitor și cadrul societății patriarhale românești. În prima parte, predomină amintirile legate de condițiile sociale ale satului românesc din întîia jumătate a secolului trecut: învățămîntul rural, recrutarea tinerilor la oaste, viața familiilor sărace etc. Nică e aici copilul care se inițiază în relațiile din afara gospodăriei părintești. În partea a doua ne întîmpină propriu-zis icoanele copilăriei eterne, despre care scrie G. Călinescu: „În ele este simbolizat destinul oricărui copil: de a face bucuria și supărarea părinților săi și de a o lua și el pe același drum pe care l-au luat și-l vor lua toți“. Mai ales în legătură cu această parte e valabilă propoziția arhicunoscută a autorului *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent:* „Creangă povestește copilăria copilului universal“. Sînt cuprinse aici episoade mai puțin relevante sub raport social, dar pline de „hazul și farmecul copilăriei“: portretul mamei, „vestită pentru năzdrăvăniile ei“, episodul pupezei din tei, cele cu cireșele, cu smîntînitul oalelor, cu moș Chiorpec ciubotariul, cu scăldatul. În partea a treia, poema copilăriei lasă locul problemelor adolescenței și din nou socialul prevalează. Partea aceasta e singura satirică, cu aluziile ei critice la adresa vieții monahale, a „fabricilor de popi“, sau a manualelor școlare ale timpului, care se împletesc cu studiul caracterelor de adolescenți în formare și a condițiilor în care-și fac aceștia școala. În fine, partea a patra relatează, pe firul epic al plecării eroului din sat, experiența nostalgiei și a curiozității cu care un tînăr se desparte de leagănul cald, satul copilăriei, ieșind la larg, „în lume“.

Există, așadar, o unitate subtilă închegată pe repetarea unor constante și alternarea unor variabile. Constantele ar fi: 1. *Topos*-ul spațiului matrice, cuibul satului tradițional și al casei părintești care revine la începutul fiecărui capitol, ca o cheie tonală sau ca o invocație a muzei, în această microepopee a copilăriei. 2. Eul povestitor, Creangă, omul matur, prezență permanentă în operă, ca personaj, confruntat mereu cu lumea înviată de amintire, și asigurînd totodată unitatea perspectivei. Expresia cea mai definitorie a acestei prezențe a autorului este bucuria de a povesti, care nu pălește, oricare ar fi conținutul povestirii. Ea unifică întregul text: chiar și acolo unde subtextul e amar, seninătatea primordială din care izvorăște actul povestirii nu se umbrește.

Elementele valabile se prezintă ca perechi în care alternează cei doi termeni după legile unei simetrii de mare subtilitate. La nivelul conținutului emoțional, de exemplu, se îngemănează umorul și melancolia, care alternează în sensul că autorul schimbă, în anumite momente hotărîte de intuiția sa artistică, accentul de pe primul pe cea dea doua, în cadrul fiecărei părți ca și în cadrul ansamblului: sunetul cel mai pur îl are umorul în partea a doua iar melancolia în ultima. La nivelul stilistic, alternează realismul și lirismul, mai accentuat realiste fiind părțile I-a și a III-a și mai lirice, celelalte.

Copilăria este pentru Ion Creangă tărîmul salvgardării tuturor valorilor esențiale ale omului. Scriitorul evadează în copilărie pentru a scăpa de presiunea unor realități ce deveneau din ce în ce mai dureroase în acești ultimi ani de viață cînd își scrie *Amintirile:* starea sănătății, înrăutățită, îi determină o surdă îngrijorare în fața morții. „Apoi de-acum nu mai e mult pîn' departe“, spunea el cuiva în acești ani. În această perspectivă privite, *Amintirile din copilărie* capătă forma unei opțiuni existențiale a autorului: „Însă vai de omul care se ia pe gînduri! . . . Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată!“

E adevărat însă, într-un anumit sens, că același univers al copilăriei fusese evocat, înaintea *Amintirilor*, și în povești și basme. Dacă *Amintirile* prezintă copilăria ca o mitologie statuată pentru omul matur, basmele sînt propriu-zis mitologia vîrstei copilăriei însăși. Folclorul constituie, desigur „amintirile din copilărie" ale societății patriarhale, dar Creangă nu-l tratează ca atare. Folclorul este pentru Creangă nu un teritoriu al evaziunii, al unei evaziuni reale și eficace, ci un pretext literar. În basme, el procedează ca toți scriitorii moderni care preiau motive folclorice dîndu-le conținut modern. Interesant e însă că modernitatea lui Creangă în basme nu ține de sfera romantismului, ci de a realismului. Formele mitologice nu-i slujesc, ca lui Eminescu bunăoară, spre a se autocontempla, ci spre a contempla lumea reală, sufletul omenesc și mediul social. Ibrăileanu a recunoscut primul în *Capra cu trei iezi*, „o nuvelă din viața românească", iar G. Călinescu a reluat: „Povestea lui Ion Creangă e un tablou antropologic și etnografic desăvîrșit". Relații sociale specifice spațiului românesc și momentului istoric se pot identifica în substratul tuturor poveștilor. În *Dănilă Prepeleac*, fratele sărac, oropsit, devine isteț de nevoie, învestit de autor să figureze o revanșă a celor umiliți și frustrați asupra destinului. Tot o răzvrătire împotriva unei fatalități (prejudecata care privește femeia exclusiv ca forță de muncă în gospodărie) întîlnim și în *Soacra cu trei nurori*, iar în *Ivan Turbincă* un alt sărman își ia revanșa pentru o viață trăită în supunere și privațiuni, ca soldat în armata de odinioară. Nu e vorba numai de eterna temă a basmului, răsplata celui bun, victoria binelui, ci de căutarea în fantastic a unor soluții pentru arzente probleme sociale reale. Un alt aspect al realismului basmelor este realismul psihologic. În *Povestea lui Harap Alb*, unde descoperim o tentativă originală de amplificare și modernizare a basmului în roman, interesul nu mai stă în întîmplări semnificative social sau antropologic, ci mai ales în trăirea sufletească a eroilor, în motivațiile interioare. Deși actele lui Harap Alb sînt cele recomandate de șabloanele cunoscute, impresia schematismului dispare, mascată de autenticitatea notației psihologice. Făt-Frumosul creat de Creangă este de fapt un „antierou", un ins ezitant, chiar abulic, excesiv de sensibil, gata oricînd „a plînge în inima sa".

Tradus în ultimele decenii în engleză, Creangă a găsit o audiență surprinzător de vie. Un scriitor englez, A. L. Llyod, scria în 1964 despre el: „Literatura sa rămîne absolut «modernă» și ea se refuză cu hotărîre uitării". Nimic mai simplu și mai adevărat nu se poate spune despre marele nostru scriitor, acum, cînd opera sa împlinește un secol de viață.

ANTON COSMA

ION LUCA CARAGIALE

S-a născut la 30 ianuarie 1852, în satul Haimanale, Județul Prahova (satul a primit în zilele noastre numele Ion Luca Caragiale). A murit la 22 iunie 1912, în Berlin, unde se stabilise de cîțiva ani (1905). Sicriul cu rămășițele pămîntești este adus în țară la 18 noiembrie 1912 și înhumat în cimitirul Șerban-Vodă din București.

Studii elementare și medii la Ploiești și București, Între 1868—1870 urmează clasa de declamație și mimică a unchiului său Costache, la Conservatorul din București.

Debutează, sub numele său, cu poema Versuri, în Revista Contimporană, *la 1 octombrie 1874.*

Opere fundamentale: Teatru, 1889; Note și schițe, *1892;* Schițe, *1897;* Momente, *1901; 1907* din primăvară pînă-n toamnă, *1907;* Opere Complete, *3 vol.* 1908; Opere *I—VII, 1930—1942 (ediția Paul Zarifopol — Șerban Cioculescu);* Opere, I—IV, *1959—1964 (Ediția Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, Liviu Călin);* Scrisori și acte, *1963.*

Referințe critice: Șerban Cioculescu, Viața lui I. L. Caragiale, *1940, ediția a II-a, revăzută, 1969; S. Iosifescu,* Momentul Caragiale, *1963; Mircea Tomuș,* Opera lui I. L. Caragiale, vol. I, 1977.

Cronologic, prima etapă a scrisului lui I. L. Caragiale este cea a jurnalisticii diverse din perioada de tinerețe. Cele mai bune ediții pe care le avem din această operă includ materialul respectiv, sub titlul *Din periodice*, alături de toate celelalte producții jurnalistice pe care autorul lor nu le-a reținut în volum. De conținut divers, de formule cele mai adesea încă neprecizate, aceste bucăți pot fi considerate drept materia brută a unei bune părți a operei scriitorului dacă nu chiar a întregului ei. Jurnalistica măruntă a lui Caragiale ne poate interesa din două puncte de vedere: o dată ca sursă de sensuri majore ale exegezei, ipostază în care ea ne poate servi mai ales indirect prin posibile raportări la opera majoră; a doua oară, ca sursă de idei minore, care pot avea rostul lor în conturarea, prin contrast, a unor ipoteze critice. Astfel, ea ne oferă deschideri spre izvoarele literaturii lui Caragiale: realitatea înconjurătoare și domeniul livresc. Frecvența anecdotei și a anecdoticului reprezintă modalitatea aproape generală de luare în stăpînire a faptului concret; o consecință cel puțin la fel de importantă, pentru întreaga viziune caragialeană, constă în egala generalizare a viziunii cinematice. Laboratorul jurnalistic ne prezintă și două din cele mai importante, complementare, dintre fețele acestei literaturi: gravitatea și spiritul. Una din cele mai inspirate invenții ale acestui domeniu, de nivelul operei majore, este aceea a „moftului". Din punctul de vedere al structurilor literare, jurnalistica lui Caragiale rămîne la stadiul materialului brut, care poate fi pus în legătură cu opera majoră mai ales pe direcții genetice. Totuși, metoda izvorismului factologic nu poate procura adevăruri principiale despre valoarea operei. Inventarierile care s-au făcut pînă acum sînt incomplete și nici nu pronunță vreo descoperire hotărîtoare. Laboratorul jurnalistic cuprinde germeni ai unor viziuni desăvîrșite în opera majoră, cît și direcții esențiale de viziune: încercarea de a surprinde mecanismul esențial și definitoriu al organismului social *(Arendașul român)*, intenția de mitologie socială metodică, unele perspective de profunzime și generalizare ale universului social; după cum ajută a ne face o idee despre principalele procedări artistice, componente ale fondului de originalitate ale scriitorului: caricatura limbajului, parodia, autocitatul și autoparodia, ironia, gustul pentru paradox, înclinarea spre teorie, opoziția contrastelor, tema și variațiunile, resursele de creativitate ale limbajului vorbit, șarjele de limbaj, deformarea accidentală a vorbirii, rolul cathartic al limbajului.

A doua vîrstă a operei lui Caragiale, prima în ordinea deplinei afirmări, este aceea a comediografiei. Deosebirea dintre comediile caragialeene și textele dramatizate sau dramatizabile poate fi

pusă în lumină printr-o analiză specifică; la fel, aceea între teatrul lui comic și dramă. După cum, este destul de limpede repartizarea valorică a teatrului comic al lui Caragiale pe două nivele: unul al comediografiei majore, format din cele patru mari comedii clasice, altul al textelor comice minore: *O soacră*, *Hatmanul Baltag*, și *Începem*.

Comedia *O noapte furtunoasă*, cea dintîi realizare majoră a lui Caragiale, rămîne astăzi de o excepțională importanță. De la cel dintîi contact cu intriga piesei, intuim rostul important al raportului dintre adevăr și minciună în țesătura dramatică: Jupîn Dumitrache este un înșelat care își orientează bănuielile pe o direcție falsă, Chiriac o suspectează pe Veta pe nedrept, iar Rică Venturiano cade și el victimă dezorientării. Componentele secundare ale materialului dramatic par a fi, în schimb, alimentate de ideea de autoritate. Înțelesul piesei, din acest punct de vedere, constă în faptul că, odată risipită iluzia a cărei victimă a fost personajul principal, înșelătoria primordială, condiția eternă de înșelat a acestuia rămîne intactă, dacă nu chiar devine mai violentă. Dar, în același timp, nu poate fi îndeajuns subliniată istoricitatea acestei piese, realizată prin asocierea și chiar interdependența dintre precizie și savoare.

Dacă, în ce privește *Noapte furtunoasă*, se poate emite ipoteza că spațiul pe care comedia ni-l prezintă, o felie de viață a burgheziei patriarhale de mahala, are o valoare simbolică mai generală, trimițîndu-ne la totalitatea acelei categorii sociale, lumea *Scrisorii pierdute* are o valoare simbolică infinit mai largă: aproape întreg teritoriul național, cu aproape toate componentele lui necesare. Acest spațiu este caracterizat printr-o acută adversitate politică internă, care la o mai apropiată vedere se dovedește a fi, de fapt, iluzorie, și poartă ca semn distinctiv revizuirea prin mijlocul diplomației. Căci diplomația prevenitoare a lui Trahanache nu este doar un tic verbal de nește rs efect comic, ci tocmai mecanismul specific prin care această lume, așezată în cadrele ei imuabile, își oferă iluzia reviziurii. De un univers mult mai întins, de o alcătuire mai complicată, *O scrisoare pierdută* se bazează pe raporturi mai substanțiale și mai complexe între imaginea artistică și realitate.

Comparativ cu cele două comedii analizate pînă acum, *Conul Leonida față cu Reacțiunea* se remarcă printr-un univers mult mai restrîns, dar acesta nu este o defecțiune a viziunii, cum credea Gherea, ci o intenție artistică limpede. În noua comedie, pictura omului se realizează din perspectiva individualității lui; este și el inclus într-un anumit spațiu și anumite relații, dar ambele pe potriva dimensiunii lui individuale.

Față de linia de bază a comediilor lui Caragiale, *O noapte furtunoasă* și*O scrisoare pierdută*, pe de o parte, și *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, pe de altă parte, putem spune că *D-ale carnavalului* se află într-un raport aproape perfect simetric. Adică, dacă cele dintîi se caracterizează printr-un echilibru al interesului pentru individ și al celui pentru mediu social, caracterele individuale fiind determinate deși înglobate în mediu, *Conul Leonida...* reprezintă o restrîngere a unghiului de observare asupra individului numai, pe tema aparte a raportului dintre acesta și politică. În *D-ale carnavalului*, în schimb, păstrîndu-se deschiderea unghiului optic spre un spațiu social apreciabil, caracterul individual nu mai este definit prin raportare la politică, ci numai prin exercitarea vieții lui pasionale. Viziunea caricaturală în această ultimă comedie este o dominantă activă, care o străbate ca un ferment și prin care universul comic caragialean alunecă în domeniul grotescului și monstruosului.

Drama *Năpasta* și cele trei nuvele — *O făclie de Paște*, *Păcat*, *În vreme de război* — au un substrat tragic comun. Dacă în comedii, finalurile consemnau situația inițială — ele fiind un mod de a demonstra cum calitatea minciunii de a trece drept adevăr necontestat rezistă oricăror încercări — în bucățile tragice, în schimb, finalul aduce împlinirea unui destin, reprezintă o rezolvare irevocabilă. Universul comic conține o morală care ne vorbește despre caracterul imuabil al lucrurilor și al situațiilor: nimic nu se poate schimba sub imperiul iluziei. În universul tragic, morala dic-

tează legea consecinței nezmintite a fiecărei fapte: nimic nu poate scăpa unei justiții imanente și autoritare. Nuvelele tragice și drama *Năpasta* se desfășoară sub semnul strictei atitudini fundamentale, grave și majore; există o neascunsă măreție a faptelor și a caracterelor, o demnitate umană alimentată de forță și tensiune.

Povestirea *Cănuță, om sucit*, a cărei turnură epică are mult dintr-o anecdotă povestită cu mijloacele narațiunii tradiționale, reprezintă experimentarea limitei pînă la care poate merge procedeul motivării acțiunii personajelor. Prin afirmarea posibilității de aproape nelimitată manifestare a libertății individuale, cazul lui Cănuță reprezintă o experiență total inversă față de cea a lui Leiba Zibal. În *Două loturi*, se experimentează jocul neîngrădit al șansei și ghinionul asupra destinului uman. În *Inspecțiune*, neexplicabilul din reacțiile umane.

Următorul capiol al operei lui Caragiale *(Momente și schițe)* duce mai departe intențiile de completă cuprindere și în domeniul construcției și motivării caracterului. *O lacrimă* și *Situațiunea* arată limita pînă la care poate ajunge ipostaza de *zoon politikon* a personajului. O serie de schițe, din care fac parte *25 de minute*, *Justiția*, *C.F.R.*, *Amici*, *Dl. Goe*, *La Moși*, *Întîrziere*, *Five o'clock*, *Tren de plăcere*, *Petițiune*, ș.a., duc la perfecțiune procedeul viziunii cinematice. În schimb, *Temă și variațiuni*, *Un pedagog de școală nouă*, *Proces-verbal* și *Telegrame*, reprezintă punctul cel mai înalt atins de un alt procedeu artistic de accentuată marcă individuală: comedia stilului.

Privită în totalitatea manifestărilor ei, literatura memoralistică sau pretins memorialistică a lui Caragiale ne poate oferi posibilitatea unor disocieri; astfel, se disting însemnările, libere din punct de vedere tematic, uzînd de procedeul expunerii la persoana întîia. Este falsul jurnal, fantezia memorialistică, între care se încadrează: *Un artist*, *Om cu noroc*, *Reportaj*, *Caut casă*, *Bùbico*, *Lanțul slăbiciunilor*, *O conferință*, *Țal*, *Atmosferă încărcată*, *Repausul dominical*, O altă serie, inaugurată de *Din carnetul unui vechi sufleor*, reprezintă literatura memorialistică propriu-zisă. Aici se mai pot încadra: *Grand Hotel „Victoria Română"*, *Boborul*, *Baioneta inteligentă (Garda Civică)*. *O cronică de Crăciun* și *Duminica Tomii* schițează elementele unei mitologii a universului presei patriarhale.*Monopol* insinuează, sub forma spiritului, observația politică gravă.

Interesul lui Caragiale pentru fondul folcloric al motivelor narative a fost puternic și constant. O serie de povestiri precum *Meteahnă*, *Identitate*, *Ultima oră*, *Boris Sarafoff*, *Triumful talentului* trădează tiparul anecdotic. La fel chiar dacă ceva mai depărtat de modelul originar, *1 aprilie*, *O zi solemnă*, *Amicul X*, *Tempora*, *Poarta poetului*, *Norocul culegătorului*, *O invenție mare* reprezintă transpuneri, în atmosferă și cu mijloacele unui epos fabulos sau ale unor imitații de epos fabulos, ale unor realități pe cît de moderne pe atît de amar umane. Ele pot constitui elementele fundamentale ale unei adevărate mitologii a profesiunii de scriitor; *Mamă* și *Ion* reprezintă fragmente ale unui epos familial iar ciudata *Pastramă trufanda* se înscrie, alături de *Kir Ianulea*, *Abu-Hasan* și altele în capitolul oriental al intenției de mitologie caragialeană. *La conac*, *La hanul lui Mînjoală* și *Calul dracului* descind dintr-un epos fabulos.

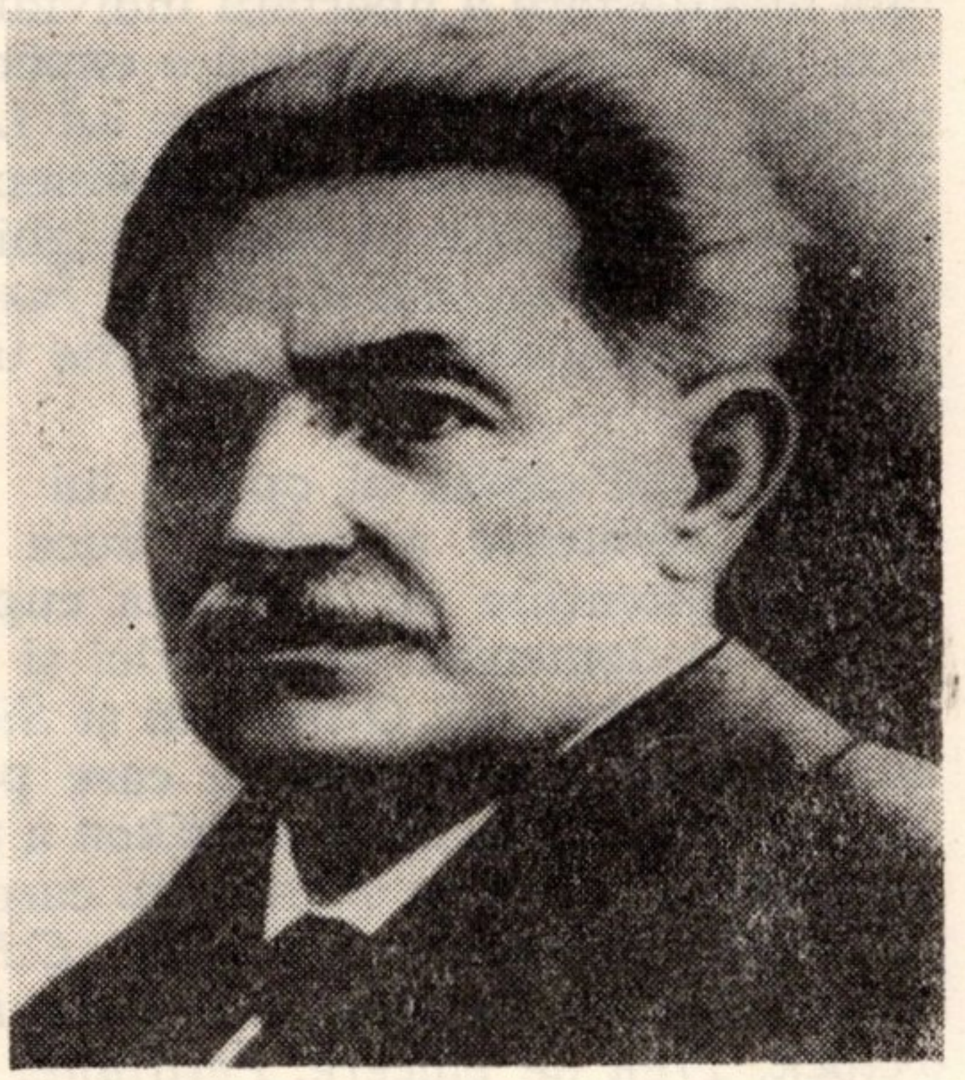
*

Caragiale ne-a lăsat o operă relativ restrînsă, dar pe care a umplut-o cu lumea largă a problematicii umane fundamentale, pe care a abordat-o din perspectiva greutății ei specifice, dar și din aceea a implicațiilor fatale ale datului inefabil al individualității. Umplută cu această lume, el ne-a redat opera îmbrăcată în haina unei expresii atît de acuzat originale, încît ține spre supraindividualul de esență muzicală. Ea ne îmbogățește patrimoniul nostru artistic și cu fiecare ocazie a unei noi receptări, ne întărește și ne face mai fine forțele sufletești. capacitatea noastră de a înțelege lumea, sensul experienței umane, de a ne înțelege pe noi înșine. Ea se află în primul rang al bogățiilor noastre naționale, ca dar de cel mai înalt preț al acestui popor, în toate funcțiile și valorile ei, care sînt, tocmai prin aceasta, înalt patriotice. Depozitul ei rea-

list este imens și de neprețuit; rar, în literatura română, deși și în cea universală, o privire mai demistificatoare asupra unei epoci pentru totdeauna trecute; rar, o imagine mai aproape de conturele cele mai apăsate ale adevărului; rar, o conștiință patriotică și civică mai activă și neobosită de datoria de a da seamă de propria epocă. Ascuțișul satiric însuși nu este denigrator; el pregătește fiecare generație din moștenirea marelui Caragiale pentru o mai ascuțită cunoaștere proprie, adîncind cunoașterea de sine a întregului popor și îndeplinind un rol meliorist, foarte general, e drept, dar, prin aceasta, deloc vag, ci exercitîndu-se pe spații largi, și în maximă profunzime. Arătîndu-ne, sub fața istoric trecătoare a unei epoci, adevărul etern, Caragiale ne învață cum să privim viitorul și cum să-l facem pe acesta mai bun și mai curat. Prin lecția crudă a istoriei pentru totdeauna revolute, el ne ajută să ne pregătim pentru viitorul care ni se deschide ca o eternitate.

MIRCEA TOMUȘ

Ioan SLAVICI



S-a născut la 18 ianuarie 1848, în comuna Șiria, județul Arad. A murit la 17 august 1925, în Crucea de Jos, județul Vrancea, în locuința ginerelui său Grigore Gheorghiu. E înmormîntat la schitul Brazi (Panciu).

Școala elementară o urmează la Șiria și Arad. Liceul la Arad și Timișoara. Bacalaureatul îl trece la Satu Mare (august 1868). Urmează un trimestru (octombrie-decembrie 1868) cursurile Facultății de drept și științe de stat a Universității din Budapesta. Bolnav (ianuarie 1869), întrerupe studiile întorcîndu-se acasă. Din toamna anului 1869 pînă la 1874 își continuă studiile, cu întreruperi, la Universitatea din Viena. Aici cunoaște și se împrietenește cu Eminescu, numit încă din acea perioadă „fratele" și „maestrul meu" (scrisoare din 1874 către Iacob Negruzzi).

Debutează cu o comedie de factură populară, Fata de birău, *în* Convorbiri literare *(V, nr. 1—2, 1—15 martie 1871).*

Opere fundamentale: Novele din popor, *București, 1881;* Pădureanca, *novelă, Sibiu, 1884;* Novele, *vol. I—II, București, 1892—1896;* Vatra părăsită, *nuvelă din popor, București, 1900;* Din bătrîni, *narațiune istorică* (Luca), *București, 1905;* Mara, *roman, Budapesta, 1906;* Povești, *București, 1908;* Închisorile mele. Scrisori adresate unui prieten din altă lume, *București, 1921;* Cel din urmă Armaș, *roman, București, 1923;* Amintiri, *Eminescu — Creangă — Caragiale — Coșbuc — Maiorescu, București, 1924;* Lumea prin care am trecut, *București, 1930;* Nuvele, *vol. I—II, Ediție îngrijită, cu un glosar și note de I. Pervain, R. Todoran și Maria Protase. Prefață de Ion Breazu, București, 1957;* Amintiri *(Amintiri. Lumea prin care am trecut. Fapta omenească). Ediție îngrijită, prefațată, note și indici de George Sanda, București, 1967;* Opere, *vol. I—VIII. Sub îngrijirea unui colectiv. Prefață de D. Vatamaniuc, București, 1967—1976.*

Referințe critice:

B. Munteano, în Panorama de la littérature roumaine contemporaine, *1938; G. Călinescu,* în Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *1941; Tudor Vianu,* în Arta prozatorilor români, *1941; Pompiliu Marcea,* Ioan Slavici, *1965; ed. II, 1968; D. Vatamaniuc,* Ioan Slavici și lumea prin care a trecut, *1968 și* Ioan Slavici. Opera literară, *1970; Ion Breazu, în* Studii de literatură română și comparată, *vol. I, 1970; Iosif Pervain, în* Studii de literatură română, *1971; Ovidiu Papadima, în* Istoria literaturii române, vol. *III, 1974; Teofil Bugnariu, Ioan Domșa, Dimitrie Vatamaniuc,* Ioan Slavici. 1848—1925. Bibliografie, *1973; Ion Oarcăsu, în* Destine și Valori, *1974, George Munteanu în* Sub semnul lui Aristarc, *1975,* Ioan Slavici interpretat de. . ., *antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de C. Mohanu, colecția „Biblioteca critică“,* 1977.

Dintre multiplele locuri comune ce se rostesc invariabil de cîte ori vine vorba de epica lui Ioan Slavici, „întemeietorul“ genealogiei marilor prozatori ardeleni (Rebreanu, Pavel Dan, Agârbiceanu) merită o examinare, cît de cît atentă, clasarea scriitorului la rubrica „realismului obiectiv de esență tragică“. Fără a încerca o inutilă și fastidioasă „demolare de ruine“ (Jarry), trebuie însă să observăm că termenul de „obiectivitate“ este folosit cu destul de multă „larghețe“, taxînd în special respectul autorului pentru viața și conduita interioară a personajelor, conduită dictată de elementele contextului social-istoric în care sînt plasate. În același timp, susținătorii acestei ipoteze ajung la consensul cvasi-unanim că „eticismul“ autorul *Marei* își lasă amprenta asupra întregii sale creații. Cu alte cuvinte, „tezismul“ moral al lui Ioan Slavici de o parte, iar de cealaltă obiectivitatea, sau, în termenii lui Flaubert, „impersonalitatea“ scriitorului, impasibilitatea sa față de destinul personajelor, anularea subiectivității auctoriale. Iată o alăturare cel puțin ciudată dacă ne gîndim că aceiași comentatori nu ezită a vorbi despre „dezumanizarea“ personajului Ghiță din *Moara cu noroc*, „dezumanizarea“ — imposibil termen! — sugerată încă de la primele rînduri ale nuvelei prin „prevestirea gnomică“ a bătrînei, care ar traduce de altfel vocea autorului: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit“. Mi se pare, așadar, că este vorba mai degrabă de o încercare — omniprezentă după opinia noastră în creația lui Ioan Slavici — de a face semnificativă o intenție subiectivă, printr-un fapt, sau un lanț de fapte cu *aparență obiectivă.* Este o situație similară cu aceea observată de Leo Spitzer cu referire la romanul *Climate* al lui A. Maurois, unde criticul constată, urmărind stilul scriitorului, cum prin descrierea unui climat familiar, obișnuit, scriitorul își relevă teoria sa asupra omului ca produs al climatului psihologic în care se află. Cititorul percepe romanul ca pe o descriere obiectivă a relațiilor familiare, cînd de fapt aceste împrejurări cotidiene sînt invocate de scriitor pentru a-și exprima o idee personală asupra omului. Este exact modalitatea de care se servește și scriitorul român în mare parte din nuvelele și romanele sale. Or o asemenea tendință, de a exprima un fapt pînă la urmă subiectiv, uzînd de aparențele obiectivității, nu este altceva decît *obiectivare.* Această confuzie între *obiectivitate* și *obiectivare* este sursa multor afirmații contradictorii în legătură cu opera lui Slavici. Pentru a fi și mai limpede distincția, vom sublinia că, vorbind despre obiectivare în *Estetica* sa, G. Lukács o corela cu termenul de *autenticitate,* înțeleasă ca putință de a folosi în opera literară documentul sau obiectele concrete, expresive, cu *acțiune directă asupra receptorului* (v. la Slavici ideea pedagogică a „realismului popular“ ca formă de educație directă), opusă discursului subiectiv-fantezist, accentul căzînd pe cel de-al doilea termen.

A doua observație o vom face raportat la „realismul“ scriitorului ardelean, mai concret la unele nuanțe specifice pe care acest termen le capătă cu referire la Slavici. Se știe: orice discuție despre

realism se poate face doar prin prisma raportării textului la societate. Mai exact, este vorba de o anumită dialectică care face ca textul, în vederea organizării sale specifice, să reprezinte cu un anumit grad de infidelitate lumea reală și cum, pe de altă parte, acea organizare specifică îi permite să reveleze structuri de adîncime ale realității, tinzînd chiar să acționeze asupra lor (apud Livius Ciocârlie, *Realism și devenire poetică).* Este cunoscută și adeseori invocată reacția anti-burgheză a lui Slavici, reacție tipic conservatoare, scriitorul nefiind un vizionar care înțelege că orînduirea care se instala tot mai autoritar, capitalismul adică, nu face decît să înlocuiască o formă de exploatare cu alta, ci este adeptul teoriei organiciste asupra societății, drept pentru care va refuza orice „ruptură" cu tradiția. Or în concepția lui Slavici tradiția se identifică cu lumea satului, pentru a cărei „conservare" pledează atît în publicistica sa socială cît și în opera literară. Vorbind despre burghezie în *Manifestul Partidului Comunist*, Marx și Engels reliefează că „Ea a făcut din demnitatea personală o valoare de schimb și în locul nenumăratelor libertăți dobîndite și a chezășiilor de hrisoave ea a pus *unica* sa libertate, lipsită de scrupule, a comerțului". Fără a cunoaște textul marxist, Ioan Slavici cunoaște însă și înțelege foarte bine *realitatea* pe care acest text o desemnează și ca atare va încerca să respingă și să atace noua orînduire tocmai în specificitatea sa. Pentru Slavici această specificitate este simbolizată de *puterea banului*, de atracția și uneori fascinația lui. Ca și Balzac în *Gobseck*, Slavici în *Moara cu noroc* vrea să reprezinte literar un mod de alterare a esenței umane (moralitatea) datorat goanei după chiverniseală. Banul, mai precis circulația lui nelegitimă devine semnificantul general al noii realități, capitaliste. Dacă în *Moara cu noroc* o asemenea situație poate părea exagerată, din unghi strict științific, ea corespunde structurii de adîncime a societății, structură sistematic determinată de puterea banului. În ce ne privește, vedem în *Moara cu noroc* o clasică situație în care ieșirea din ordinea inițială (logosul), aici lumea satului, semnifică pătrunderea într-un spațiu de acută insecuritate, unde funcționează un alt sistem de „legi", care nu permite păstrarea integrității morale. Ieșirea din logos echivalează cu predestinarea tragică a eroilor, a priori condamnați la alterarea morală și în final la moarte. Părăsirea satului este sancționată și în cazul lui Moș Mărian din *O viață pierdută*, care-și pierde fiica ajunsă alcoolică și mai apoi sinucigașă. De altfel, întreaga creație epică a lui Slavici este o continuă și dramatică pendulare între Eros și Thanatos. Într-al său eseu *Despre Racine*, Roland Barthes identifică două ipostaze esențiale ale erosului: primul este cel care apare între îndrăgostiți ca urmare a unei foarte îndelungate conviețuiri, geneza iubirii implicînd în acest caz o durată, o maturizare, care s-a petrecut pe nesimțite; această ipostază a iubirii este denumită „eros sororal"; celălalt tip este o dragoste imediată, fulgerătoare, „la prima vedere". Geneza sa nu implică gestația. Această formă de dragoste este definită de Barthes „eros-eveniment". Cele două forme, „erosul sororal" și „erosul-eveniment" sînt incompatibile. La Slavici în majoritatea lucrărilor sale se dezbate, chiar dacă în cîteva rînduri colateral, tocmai o asemenea incompatibilitate. *Gura satului* este sub acest aspect o ilustrare exemplară. Marta, fiica lui Mihu, are de ales între căsătoria cu Toderică, flăcăul pe care starea socială îl indică drept viitor soț, și iubirea sinceră pentru ciobanul Miron a cărui sărăcie nu-i permite să-i ceară bătrînului Mihu mîna fetei sale. Deci Marta are de optat între „glasul iubirii" și „glasul rațiunii", rațiunea fiind la Slavici echivalentul gîndirii cumpătate. Acceptînd pînă la urmă alternativa unei căsătorii cu Toderică, ea nu face decît să se conformeze dorințelor părintelui ei. Drept recompensă pentru ascultarea de care a dat dovadă, pentru faptul că nu cedează impulsului erotic pentru Miron, autorul inversează situația cu 180 de grade, oferindu-i Martei în finalul nuvelei posibilitatea căsătoriei cu Miron. Iată o turnură care, ignorînd substratul eticist al nuvelei, poate părea nu numai nemotivată dar și nefericită. Sla-

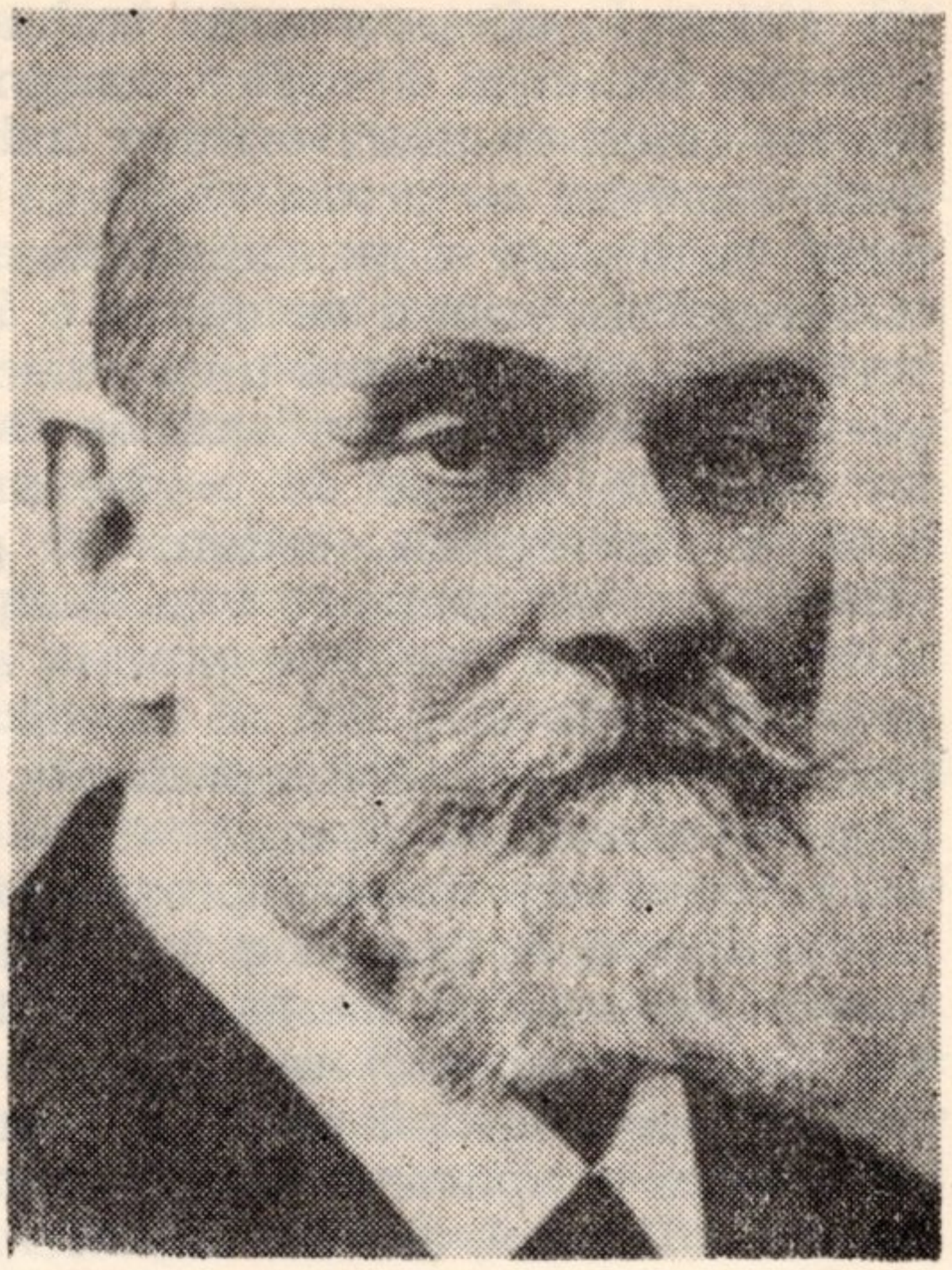
vici refuză să-și confrunte eroii (Toderică și Miron) dintr-o rațiune superioară în concepția sa. Există un judecător suprem, dincolo de voința auctorială — sugerează Slavici — care dictează personajelor acest model de conduită: gura satului. Într-adevăr, „gura satului“ observă eroii, amenințîndu-le mereu faptele și reacțiile cu cenzura ei, așa încît personajele trăiesc cu spaima lui „ce se va spune“. „Gura satului“ oferă Martei motivația acțiunii ei, dar, în același timp, și un foarte consistent alibi. Apare așadar un element exterior de care depinde realizarea erotică. Dacă în cazul iubirii din tragedia clasică („A iubește pe B; A este atotputernic asupra lui B care nu-l iubește“), avem de a face cu o relație bipolară, Slavici introduce o terță instanță, de care relația erotică este *dependentă*, iar această instanță este autoritatea familiei. Or familia nu va accepta niciodată o căsătorie între doi tineri cu stare socială diferită. Este cazul iubirii dintre Simina și Iorgovan din *Pădureanca* și mai ales cea a iubirii dintre Persida și Natl din *Mara*. Încălcarea acestei „clauze“ este evident sancționată. Se simte mai ales în *Pădureanca* ceva din lecția tragediilor lui Corneille, pe care Slavici îl citea prin 1874, după cum mărturisește într-o scrisoare către I. Negruzzi. Prima victimă a iubirii nepermise dintre Simina și Iorgovan este tatăl Siminei, bătrînul Neacșu, părăsit întîmplător de fiica sa chiar în ajunul morții. Din acest moment Simina devine conștientă de imposibilitatea unirii sale cu Iorgovan și ca atare refuză să devină nora lui Busuioc, cînd acesta, impresionat de durerea ei, se decide să o căsătorească cu fiul său. Ceea ce nu înseamnă că sentimentele Siminei pentru Iorgovan se schimbă. De altfel, finalul nuvelei ni-l arată pe Iorgovan murind în brațele Siminei, care n-a putut rezista dorinței de a-l revedea. „Vinovată“ pentru toate aceste victime este Simina, ne spune Slavici, a cărei „slăbiciune“ pentru bogătașul Iorgovan trebuie pedepistă. Totuși, scriitorul este convins că „o singură dată iubește omul cu adevărat“, replică rostită de Persida. Deși îndurerată că, fugind cu Natl, Persida trece peste voința ei intimă, Mara consideră că fiica ei a procedat ca o femeie adevărată, care ascultă de „glasul iubirii“. Cu Persida, am putea spune că Slavici își calcă pe inimă, renunțînd la a supune personajul sistemului său de dogme etice, care i-au schematizat o mare parte a literaturii. Sancțiunea este transferată de această dată asupra tatălui lui Natl, Hubăr, care păcătuise în tinerețe cu o femeie, care mai apoi moare din pricina indiferenței sale. Acest păcat trebuie ispășit prin moarte, drept care Hubăr este ucis în final de fiul său nelegitim, Bandi. Trecem astfel la al doilea pol al relației postulate de noi, și anume la Thanatos. Sancțiunea supremă a degradării morale este moartea. Datorită predilecției lui Slavici pentru acest mod de rezolvare a conflictelor, s-a acreditat cu destulă ușurință ideea tragicului ca dominantă a operei sale, mai ales nuvelistice. În general, situația conflictului este declanșată de răspunsurile pe care personajele le dau unei dileme, prin excelență morale. De gravitatea problemei, ce se cere rezolvată de unul sau mai multe personaje, depinde întreaga desfășurare a narațiunii. Situația limită tipică eroilor lui Slavici, este alimentată de incompatibilitatea „adevărului sufletesc“ cu o morală naturală; primul de extracție srtict subiectivă, a doua consfințind valabilitatea obiectivă a lui „așa trebuie să fie“. Este interesant de remarcat faptul că personajele lui Slavici, cu excepția Persidei, nu se revoltă. Ceea ce nu înseamnă că ele nu traversează periodic momente acute de criză, încheiate cu răbufniri violente. Este singura compensație pe care autorul înțelege să o lase eroilor săi. Dacă păcatul în dragoste este în multe situații elementul care declanșează mecanismul implacabil al morții, trebuie subliniat că tragismul, ca atribut al morții, este declanșat de un cu totul alt tip de resort. Să analizăm spre exemplu *Moara cu noroc*. Există trei victime în această nuvelă, una singură suportînd fatalitatea tragică a complexului „vinovat fără vină“. Este vorba de Ana, a cărei moarte este cu adevărat tragică. Inițial cuplul Ghiță-Ana se mișcă într-un spațiu închis. Apariția lui Lică fisurează din ce în ce mai puternic relația inițială, culminînd

cu adulterul Anei. În tot acest timp, Licã și Ghiță sînt dușmani de moarte pe care însă legile aspre ale pustei arădene îi obligă să devină complici. Forma luptei dintre ei nu poate fi înfruntarea dreaptă, ci așteptarea crispată a unei greșeli a celuilalt, pînda tensionată, suspiciunea permanentă în legătură cu mișcările adversarului. Mai inteligent, Licã observă primul punct slab al oponentului său, și-i dă clasica lovitură pe la spate, luîndu-și în același timp toate măsurile de precauție pentru a se pune la adăpost. Ucisă pentru adulter de Ghiță, Ana devine „victima ispășitoare“ a duelului Ghiță — Licã. La rîndul său Ghiță este o „victimă necesară“. El primește moartea ca „pedeapsă“ întîi pentru crima morală și apoi pentru cea reală. Mai interesant și mai greu de clasat este sinuciderea lui Licã. Asupra semnificației acestei morți vo mfi de acord cu interesanta ipoteză a lui Mircea Zaciu, care înțelege această sinucidere ca implicată în „forța elementară, care agresivă și aparent victorioasă, distrugătoare și nimicind totul în calea ei, se autodevoră“. Moartea lui Licã ne duce așadar cu gîndul la imaginea șarpelui din Efes. Iată deci numai cîteva din motivele care ne fac să privim cu oarecare neîncredere orice gen de facilă etichetare a operei lui Slavici. Ideile pe care vrem a le sublinia în finalul acestor considerații nu au deci și nici nu vor să aibă aerul de concluzii. Ceea ce caracterizează, în general, literatura română de la începuturile ei și pînă în preajma primului război mondial este credința că literatura este o formă *directă* de expresie, un mod de a te adresa „poporului“ la nivelul unei înțelegeri imediate. Slavici nu iese și nici nu vrea să iasă dintr-un asemenea program, care concepe ca o primă și esențială funcție a literaturii latura ei *educativă*. O operă valoarează mai puțin prin ea însăși față de îndemnul pe care-l oferă. La Slavici, manifestarea literară era înțeleasă ca o formă a solidarității colective în cadrul unei acțiuni care își are originea în nevoile acestei colectivități și se întorcea asupra ei. Conștiința literară a vremii era stăpînită de dorința de a transmite un mesaj simplu, ușor inteligibil. De aici — și poate ca urmare a faptului că multe texte au fost citite în saloanele literare ale vremii — caracterul oral al întregii literaturi, de la acea oră, fapt demonstrat convingător de T. Vianu.

Ceea ce-l individualizează pe Slavici în cadrul acestor tendințe este, după cum am mai subliniat, substituirea *obiectivității* cu *obiectivarea*, de unde și formele specifice pe care le îmbracă așa-zisul „realism“ al scrierilor sale. Aspectul particular se datorează și faptului că orice literatură intenționat-reprezentativă este prin structura ei democratică. Eroii lui Slavici sînt prin excelență *caractere*, de obicei antinomice, dotați cu o forță neobișnuită (antologic este în acest sens Licã Sămădăul) a căror înfruntare nu poate sfîrși decît în moarte. Sub aparența unor povestiri moralizatoare, se ascunde, de fapt, dualitatea de structură a scriitorului, proprie și eterna sa dilemă existențială. Vedem, așadar, în Slavici, nu atît o sensibilitate tragică, cît una *dramatică*, ca reflex firesc al „lumii prin care a trecut“ și pe care încearcă s-o modeleze în creația sa. Dualitatea povestitor-analist este corespondența în planul narațiunii a acestei sensibilități. Paradoxul acestei creații și totodată una din temele mereu deschise care invită la reflecție este încercarea de a impune primatul „cumpătării“, al echilibrului și rațiunii, printr-o operă literatură prin excelență patetică.

RADU SĂPLĂCAN

C. Dobrogeanu Gherea



Constantin Dobrogeanu-Gherea (Solomon Katz) s-a născut la 21 mai 1855, în satul Slavianka (Ucraina). A murit la 7 mai 1920, în București. Refugiat din motive politice și stabilit în România în 1875, Gherea a dobîndit cetățenia română în 1890, un argument hotărîtor fiind activitatea lui literară.

Autodidact.

Fruntaș al mișcării socialiste românești, autor al unor importante lucrări politice și de sociologie, propagator al marxismului. În literatură a debutat cu articolul „Ștefan Hudici" schiță dramatică de V. G. Morțun, *în revista* Contemporanul, în anul 1885.

OPERA: Studii critice, *vol. I, București, 1890; vol. II, București, 1891; vol. III, București, 1897;* Studii critice, *vol. I—III, ediția a III-a, București, 1923, ediție îngrijită de Iosif Nădejde;* Studii critice, *vol. IV, 1925 și vol. V, 1927, București, ambele volume îngrijite de Barbu Lăzăreanu;* Studii critice, *vol. I—II, 1956, colecția „Clasicii români";* Studii critice, *1967, ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, bibliografia operei și a referințelor critice de George Ivașcu;* Asupra criticei, *colecția „Arcade", 1973, antologie și postfață de Mircea Iorgulescu.* REFERINȚE CRITICE. C. Dobrogeanu-Gherea interpretat de..., *Editura Eminescu, București, 1975, colecția „Biblioteca critică", antologie, cuvînt înainte, cronologie, bibliografie de Mircea Iorgulescu.*

Constituită polemic și din mers, precumpănitor ocazională și fără să aibă caracter sistematic, astăzi critica lui Gherea se înfățișează ca imagine a unei activități și mai puțin sub forma unei „opere", în înțelesul consacrat al termenului. Această imagine este, în primul rînd, incompletă, fiind departe de a cuprinde în întregul său activitatea literară a criticului, spirit colocvial și cenacular, „maestru" respectat, dacă nu și urmat, de mulți scriitori ai vremii, îndrumător și organizator de publicații, șef recunoscut al mișcării literare ce domină viața literară românească de la sfîrșitul veacului trecut; dar este și o imagine compusă din fragmente, relativ independente, aproape fiecare studiu reluînd, la momente și în împrejurări deosebite, aceleași probleme, aceleași formulări chiar, cu singura diferențiere adusă de o înțelegere în timp mai adîncită, mai nuanțată și mai puțin rigidă în judecățile de ordin cauzal. Autonomia articolelor lui Gherea este paradoxală, fiind un rezultat nu al dispersiunii preocupărilor, dar al concentrării lor într-o direcție unică: elaborarea unei teorii și a unei metode critice noi. Etape ale unui proces, așadar, fiecare înglobînd-o pe cea precedentă și fiind, la rîndul său, depășită de următoarea, studiile lui Gherea sînt lipsite de faza finală, de sistematizare și de sinteză. În prefața celui de al treilea volum de *Studii critice* (1897) Gherea anunța apropiata apariție („la iarnă") a unei cărți în care „va fi expusă în mod sistematic aceea concepte" care fusese „tratată fragmentar" în articolele lui de pînă atunci; dar această carte n-a fost scrisă vreodată, iar Gherea a părăsit literatura pentru sociologie. Activitatea

lui critică se sfîrșește astfel înainte de a fi fost încheiată. Unitatea imaginii ei rămîne totuși în afara oricărei îndoieli dacă o privim ca proces și nu ca moment, în mișcare și nu static. Fragmentarismului exterior i se opune o legătură profundă existentă între diferitele părți și care nu e dependentă de natura lor imediată, ci ține de o idee prefăcută în convingerea neclintită în posibilitatea criticii deopotrivă ca disciplină intelectuală cu finalitate proprie și ca gen literar distinct; om al vremii sale prin concepții, prin ideile profesate, prin gust și informație literară, chiar prin modalitatea exprimării, aproape exclusiv publicistică, Gherea a fost, prin această credință, un mesager al viitorului. Dacă istoricește meritele lui stau în impunerea criticii analitice și în introducerea și aplicarea ideilor marxiste în teoria literară, el fiind de altfel unul dintre pionierii pe plan european ai acestei acțiuni, actualitatea lui Gherea este produsul dominației acelei amintite „idei vizionare". Evoluția literaturii moderne implică, după el, „dezvoltarea criticii". „Critica modernă explicatoare — scrie într-unul din primele sale studii — cu cît se dezvoltă literatura, ajunge și ea tot mai însemnată" *(Asupra criticei)*. Încă întîiul său articol de răsunet. *Către d-nul Maiorescu* (1886; reprodus în volume sub titlul *Personalitatea și morala în artă)*, o conținea într-o formă embrionară și cu promisiunea unor ulterioare reveniri și amplificări („Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privința rolului criticei, care după d. Maiorescu pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă literatura unei țări, în loc de a cîștiga, cum credem noi"). În plan literar preocuparea centrală și absorbantă a lui Gherea a fost încercarea de a defini această nouă critică, pe care inițial o denumea „științifică" și căreia îi spune „modernă" către ultima parte a activității lui. Schimbarea de terminologie nu este accidentală. Obiectul criticii va fi literatura ca realitate specifică, disociată de cultural („Considerînd opera artistică un fapt împlinit, critica o analizează ca atare)". Fiind „product", opera are însă o geneză care trebuie neapărat explicată și exercitată o înrîurire care de asemenea se cere analizată; prin urmare, spune Gherea, criticul va arăta „de unde vine creațiunea artistică" și „ce influiență va avea ea". În fazele de început ale activității lui, Gherea insistă într-un chip excesiv, în teoretizări ca și în aplicații, asupra condiționării sociale a artei și, concomitent, asupra efectului său social înțeles însă într-un fel simplist, strict utilitar, ca putînd fi „vătămător" sau „folositor", în raport de caracterul „tendinței" conținute. Aceste considerații, dar mai cu seamă analizele critice întreprinse în virtutea lor, i-au adus reputația de partizan al „artei cu tendință" și de critic exclusiv sociologizant. În realitate, vederile lui au evoluat sensibil în timp și este incontestabil că în revenirile de mai tîrziu *(Materialismul economic și literatura, D. Panu asupra criticei și literaturii)* cercetarea genezei și a efectului operei formează doar „partea științifică a criticei", implicînd o analiză a operei „în legătură cu artistul care a produs-o", „în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică", aceasta, la rîndul ei, fiind „explicată" și „caracterizată" de operă. În competența criticii, susține acum Gherea, intră și „partea estetică"; „din punctul acesta de vedere — afirmă el — critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă". Criticul trebuie să posede un talent „special", prin care „ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim clar, puternic, ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere". Așanumita critică re-creatoare (sau creatoare) a fost anticipată de Gherea, pentru care „critica e un gen literar deosebit, cum sînt atîtea genuri literare deosebite în poetică: genul liric, dramatic, epic". Prin natura îndeletnicirii sale, criticul are nevoie de însușiri deosebite, „trebuie să aibă și calități sintetice și analitice dezvoltate; lui îi trebuie vedere analitică precisă a detaliilor pentru analiza științifică, și vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice"; iar „scopul criticei moderne e crearea unor lucrări totodată științifice și literare, cu prilejul operelor artistice; iar rezultatul ei e

îmbogățirea și a literaturii științifice, și a celei literare a unei țări".

Inevitabil sumare, avînd un aspect rezumativ, aceste clarificări tîrzii ale unor contemporani și pentru posteritate, Gherea a rămas același rigid susținător al preeminenței „tendinței" sociale. Absența unei sinteze finale, dar mai ales afirmarea lui în cursul unor necontenite polemici duse pentru impunerea „criticii științifice" și a „artei cu tendință" au determinat o anume ignorare a ultimei etape din activitatea lui, neîndoielnic totuși superioară sub toate aspectele celor care au precedat-o. O contribuție va fi avut și scăderea evidentă a caracterului ofensiv al intervențiilor criticului, devenit mai așezat, mai cumpănit, după aproape un deceniu de confruntări; atuoritatea și prestigiul dobîndite, dar poate mai ales o vizibilă deformare a gîndirii sale critice, de care se plînge frecvent în anii 1894—1897, imprimă articolelor de acum ale lui Gherea un ton grav și reflexiv, precum și o limpede preocupare de a îndepărta posibilele confuzii, de a clarifica și a nuanța, direcția în care eforturile lui sînt hotărît mai mari decît în aceea a avansării unor puncte de vedere noi. Lipsa de încheiere a activității sale critice a avut însă o urmare neașteptată: Gherea a fost de cîteva ori „redescoperit" și e probabil că va continua să atragă prin multele virtualități, devenite așadar virtuți, existente în studiile lui de critică și teorie literară. Structura personalității lui era aceea a unui reformator; Gherea perfecționează, înnoiește, modifică, fără însă a distruge ceea ce i-a premers. Polemice, servindu-se nu de autoritate ci de forța demonstrației, articolele lui nu sînt solemne, oficiale, căutate, ci au un ton familiar, degajat, uneori aspru, alteori grosolan, rudimentar, fiind însă întotdeauna vii. În pornirea lui reformatoare, Gherea știa că trebuie să convingă; de aici efortul de a nu lăsa nimic nebulos, fără explicație, ducînd adesea la o vervă zgomotoasă și la prolixitate, la un patetism nesupravegheat și la nesfîrșite digresiuni. Pentru a se face însă înțeles, un reformator adevărat părăsește limba de cult și se adresează în graiul de toate zilele; nu altfel a procedat Gherea, popularizînd și adesea vulgarizînd o critică nouă, „tot mai puternică" într-adevăr, și chiar dacă uneori cîte o expresie prea liberă sună strident sau dacă stilul său e nesupravegheat pînă la incorectitudinea cea mai vădită, nu-i putem contesta naturalețea, vioiciunea, dinamismul.

MIRCEA IORGULESCU

Al. Macedonski

S-a născut la 14 martie 1854, în București, „mahalaoa Precupeții-Noi". A murit la 24 noiembrie 1920, în București. Înmormîntat în cimitirul Belu.

„Certificat scolastic" de patru clase absolvite la Craiova. Înscris și la Facultatea de litere din București. Studii problematice în străinătate (Geneva?).

Debutează cu o pozie, Dorința poetului, *in foaia lui G. Bariț,* Telegraful român *din Sibiu (26 noiembrie/8 decembrie 1870), datată „Viena, 3 dec. 1870, stil nou". Volum de debut:* Prima verba, *septembrie 1872.*

Opere importante: Poesii, *București, noiembrie 1881, pe copertă 1882;* Excelsior, *București, 1895;* Bronzes, *București, 1897;* Cartea de aur, *București, 1902;* La calvaire de feu, *Paris, 1906;* Flori sacre, *București, 1912;* Poema rondelurilor, *București, 1927, volum postum.*

Referințe critice: *Tudor Vianu,* Alexandru Macedonski, *prefață la ed. Al. Macedonski,* Opere, *1, 1939; Adrian Marino,* Viața lui Alexandru Macedonski, *1966 și* Opera lui Alexandru Macedonski, *1967; Mihai Zamfir,* Introducere în opera lui Al. Macedonski, *1972.*

Nu încape îndoială; Macedonski, în partea fundamentală a operei sale, este un mare poet, de o excepțională vocație și capacitate de transfigurare a existenței în sens extatic, ideal, himeric, pe un substrat de o rară frenezie vitală. Ori de cîte ori voim să ne învingem deprimarea, tristețea, scepticismul, nu cunoaștem o lectură mai tonică decît avînturile, chemările și mirajele macedonskiene, atît de energetice, de „propulsoare". Dar în perspectiva istoriei spiritului românesc, înclinăm să credem că adevărata prezență mecedonskiană, care-i asigură de pe acum un loc incomparabil, constă în viziunea categorială pe care o sugerează, în vocația și capacitatea de a deveni un simbol, de a figura și defini un mod de a fi, un stil și o concepție de existență.

Mergem și mai departe și afirmăm că dintre toți poeții români Macedonski — cel puțin deocamdată — este singurul care poate evoca și denumi o categorie nominală, de speța *bovarismului* și *donquijotismului*, cu care se înrudește, dar pe care le îmbogățește și chiar le corectează, într-un anume fel, prin ceea ce am numi *luciditatea* și *valorizarea eșecului*. Eminescianismul nu duce dincolo de o categorie a romantismului. „Balcanismul", de la Anton Pann la Ion Barbu și Tudor Arghezi — admițînd că acest „balcanism" ne-ar aparține în întregime — nu trece peste dimensiunile unei formule estetice: un gen de stilizare, de estetizare a urîtului, a pitorescului țipător, violent, a înjurăturii și blestemului, o înnobilare a vulgarului și trivialului. Macedonskianismul înseamnă altceva, o realitate spirituală mai profundă, de esență permanentă și universală. Și deci mai *actuală*, mai aproape, mult mai aproape, de spiritul epocii noastre și de climatul său moral.

Trebuie insistat și revenit mereu asupra *idealului* și *idealismului macedonskian*, care dă cheia întregii experiențe a poetului. Într-o primă ipostază — romantică — idealul este conceput ca antiteză a realului, negarea prin spiritualizare a materiei. Acest „„idealism" deschide calea tuturor elevațiilor și vi-

ziunilor, gratuităților și utopiilor macedonskiene. Opus acestui ideal estetic este „jugul prozaic al realității", „realul... inferior visului", iluzia și poezia ca regim normal al geniului. Dar alături de nostalgia „speranței" și a „iluziunii", dincolo de „visul cuprinzător al unei plăceri delicios de îmbătătoare și de dulce", de zborul „îndrăzneților sublimi cari se aruncă și în cer ca într-un abis și pierd lumea din vedere", surprindem la Macedonski și un alt ideal, de o vibrație mai pură, mai incandescentă. Este idealul intransigent și combativ al „forței morale", entuziasmul pentru marile valori ale existenței, invincibila pasiune abstractă — poetul îi spune chiar „fanatică" — pentru frumos, bine, dreptate, pentru ideea de creație și operă, trăită și cultivată la cea mai înaltă tensiune. „Năluca strălucită a unui ideal glorios" devine la Macedonski un prilej permanent de exaltare pentru finalitatea ideală a umanității, care este poezia, frumosul, arta, despre care poetul cultivă o dublă reprezentare: contemplativă și totodată activă, aproape frenetică.

Nu se poate sublinia și elogia îndeajuns semnificația acestui dinamism mecedonskian de mari proporții, tenacitatea și energetismul, fixația în marile scopuri ale existenței, stăruința invincibilă în realizarea idealului „oricare ar fi împrejurările vieții prin care oamenii pot să fie chemați". Această înaltă lecție

de viață și morală — deloc dogmatică, deloc teoretizată, deloc didactică — deoarece impulsul este profund, organic, existențial, consacră în mijlocul spiritului filistin, mic-burghez, mediocru, tranzacțional, timorat și oportunist, triumful și valoarea — de esență revoluționară am spune — a idealului exigent și activ, pentru care merită să visezi, să trăiești și să te bați. Și acesta este sau ar trebui să fie nu numai cazul poetului, ci al oricărui spirit constructiv, de vocație, de orice tip, fie el om de știință, artist, sau om politic, creator al unei noi opere, sau al unei noi societăți. Nimic grandios, nimic durabil, nimic adînc și înnoitor nu se poate realiza, în nici o sferă de gîndire și de activitate, fără acest idealism combativ, voluntarist și inflexibil, pe care Macedonski îl cultivă, îl cîntă și îl teoretizează, în termeni încă unici în literatura română. Simbolul estè nestemata, piatra prețioasă, smulsă dramatic din stîncă și șlefuită în sînge: „Sfidînd a dușmăniei pornire omenească, / Și stînd într-o lumină mereu mai strălucită, / Să piară n-au vreodată și nici să-mbătrînească".

Bine înțeles, idealul nu învinge oricînd, oriunde și în orice împrejurare. El este nu o dată înfrînt, temporar sau pentru totdeauna, poate suferi eșecuri grave, catastrofale. Ei bine, chiar și în această împrejurare, adesea disperată, spiritul mecedonskian descoperă și propune o soluție constructivă, care constă în răsturnarea eșecului în triumf, în întoarcerea înfrîngerii în victorie. Cum este posibil acest paradox? La Macedonski eșecul devine creator prin acceptare, asimilare și reconvertire în sens energetic. Poetul, care în existența sa practică ratează tot ce întreprinde, se instalează deschis în amărăciunea înfrîngerii, acceptă eșecul ca o fatalitate. Începe să-l cultive ca o damnare, să facă din ratare însăși rațiunea sa de a fi, situație profund negativă, care devine însă subit pozitivă prin acceptare, luciditate și reconversiune voluntaristă. voința macedonskiană este atît de tenace, de oarbă, de „schopenhaueriană" am spune, încît ea absoarbe și convertește prin deslănțuire orice decepție, orice himeră distrusă, orice iluzie sfărîmată. Lui Macedonski totul îi stă împotrivă: limba (cu care are dificultăți), poezia (totdeauna elaborată, smulsă formei), mediul (de care se desparte cu violență și scandal încă din tinerețe) și mai ales el însuși (temperament orgolios, excesiv, neabil și agresiv, subiect și obiect de iritare perpetuă). Și totuși, toate succesele de substanță, toate realizările sale, întreaga sa operă n-au fost posibile decît prin depășirea acestor antagonisme, prin dominarea — de sus și în stil de mare luptă, uneori donquijotescă, alteori eroică — a tuturor adversităților, inadaptările și contrarietăților care i-au ulcerat existența. Cum se explică acest mister, al permanentului conflict care: „...*Nu mi-au frînt caracterul, nu mi-au secat simțirea și mi-au lăsat tot nedomolită setea de a alerga, și acum și oricînd, tot mai spre Meca, spre sfînta cetate a idealului, neîncetat urmărit — adîncimi de vis și de cer — ce fug dinaintea noastră, dar pe care noi tot le credem aproape?*"

Explicația ne pare una singură: vitalitatea idealului macedonskian este atît de mare, încît ea absoarbe și suprimă toate obstacolele ridicate în cale, prin anularea sistematică a conștiinței lor. Acestea dispar pur și simplu, unul după altul, în actul negării și al refuzului moral. Poetul profesează o foarte caracteristică dialectică a termenilor contrari, grație căreia durerea, suferința, înfrîngerea, ratarea și celelalte eșecuri macedonskiene, sînt pe loc suprimate, escamotate, prin neparticipare, refuz al posibilității de a le admite și salt instinctiv la polul opus. Dacă Macedonski își compune o mască damnată, de geniu neînțeles, de etern sacrificiu al poeziei, această reacțiune este de ordin pur instinctiv. Pentru poet — și nu-i un paradox — gestul său constituie un reflex defensiv și deci profund vital, fiindcă numai din și prin această situație tragică el poate efectiv evada, se poate salva, contempla *perihelia*. Și astfel deveni el însuși: hieratic, iluzionist, fericit în beatitudine.

Am afirmat că Macedonski ilustrează fenomenul donquijotismului lucid și faptul este evident. Dacă am putut reconstitui întreg acest proces, explicația stă mai ales în faptul că poetul însuși

ni se dezvăluie, se explică, se analizează, se introspectează, face confesiuni numeroase, atît în sensul dezvăluirii iluzionării, cît și al vindecării permanente de iluzie. Fiindcă el reprezintă tocmai acest caz singular în sfera spiritului românesc: al unei excepționale lucidități a dramei interioare, care se lasă resorbită și anulată chiar în actul autoanalizei și al evocării poetice. Luciditatea macedonskiană are deci acest dublu aspect: ea agravează, adîncește suferința morală produsă de prăbușirea continuă a iluziilor, a castelelor în Spania, a mirajului cetății Meca, etern inaccesibilă. Dar, în același timp, el neagă această suferință, o suprimă prin autoreflexie, prin transformare în spectacol poetic, contemplat și obiectivat ca atare.

Acest proces autoreflexiv, existențial și creator în egală măsură, relevînd în ambele ipostaze o vie conștiință de sine, formează una din laturile cele mai moderne ale spiritului macedonskian. Artistul modern este lucid prin definiție, atît în succesele cît și în înfrîngerile sale. Foarte adesea, pentru el, proiectul, schița, nerealizarea sînt mai însemnate și mai semnificative decît operele încheiate. Vedem deci în veșnica tendință macedonskiană de a se explica, sieși și altora, de a se analiza, de a-și dezvălui în permanență programul și metodele de lucru, de a-și justifica opera, un impuls substanțial modern. Ca și stilul programatic, teoretizant și de manifest, adnotat nu o dată, reflex al unei conștiințe în același timp creatoare și estetice. Pe această latură, atît de puțin cunoscută și de asimilată de critica noastră, descoperim încă una din notele fundamentale ale spiritului macedonskian. El este modern și actual, odată mai mult, prin întreaga orientare a conștiinței sale estetice; permeabilă, deschisă și foarte „experimentală".

Faptul că Macedonski fie că intuiește, fie că asimilează cu o volubilitate extraordinară toate curentele poetice esențiale ale secolului XIX: romantism (prin afinități structurale), parnasianism, naturalism, simbolism, neoclasicism (făcînd mai ales în cazul simbolismului figură de adevărat precursor), dovedește că ne aflăm în fața unui spirit poetic excepțional de receptiv la noutate, de o rară vocație a ineditului estetic. O afirmăm categoric: nu există, în întreaga poezie românească clasică, un al doilea caz de receptivitate și disponibilitate poetică mai extinsă, mai profundă și, în același timp, mai creatoare. Căci Macedonski se deschide tuturor curentelor moderne, experimentează în spiritul și litera lor, le absoarbe substanța, apoi le părăsește pe toate printr-un gest critic, lucid, de repudiere. De fapt, Macedonski realizează în permanență, în afara oricăror indicații exterioare, ceea ce se va numi sinteza dintre tradiție și inovație, în cazul său operație spontană, autentică, de o desăvîrșită seriozitate. Nimic mai firesc, mai organic, decît entuziasmele macedonskiene pentru o serie de idei mai mult decît paradoxale în epocă (logica și absurdul poeziei, corespondențele poetice, afinitățile dintre poezie și muzică, armonia imitativă, instrumentalism, imagism, inefabil, sugestie, extaz poetic, etc.), nimic mai nesilit decît sincronismele sale periodice cu simbolismul sau naturalismul francez. Și, mai ales, cu greu se pot cita, în secolul trecut, texte mai moderne, mai vizionare, mai tipic „manifest", decît *Poezia viitorului* din 1892 și *Simbolismul* din 1895, atît de concentrate asupra reflexiei poetice esențiale, atît de convinse de noile adevăruri în izolarea lor aproape totală.

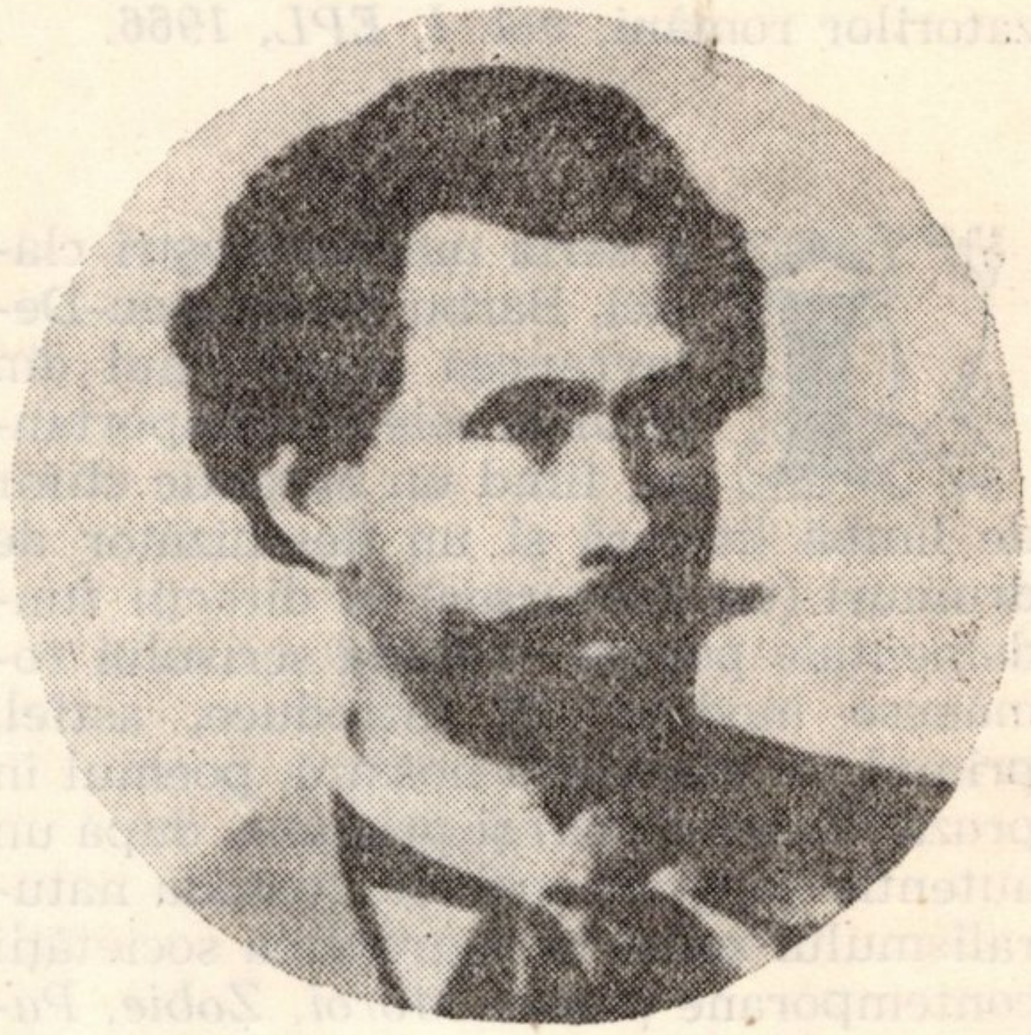
Căci Macedonski prezintă și acest aspect, specific spiritului de avangardă, pe care, fără îndoială, el îl introduce în literatura noastră, în prelungirea fibrei sale oltenești (patria — se pare — indiscutabilă a avangardismului românesc) făcut în cazul său din inconformism ostentativ, agresivitate, polemică sistematică, mesianism, prozelitism, sfidarea întregii ierarhii și orientări literare a epocii, prin depășirea continuă a formulelor adoptate, soarta avangardelor fiind negarea și excluderea lor reciprocă, în serie continuă. Doar că acest fenomen, care în literatura franceză se produce prin exponenți diferiți, se consumă prin Macedonski în interiorul unei singure personalități, ce-și asumă succesiv rolul tuturor avangardelor epocii. Situație și mai originală, într-un

sens chiar unică în istoria poeziei moderne: a unui poet care să treacă prin toate avangardele și să le depășească una după alta, rămînînd mereu el însuși, îmbogățit efectiv prin fiece nouă experiență. Căci Macedonski domină ideea literară, nu se lasă copleșit de prestigiul ei. El reduce întreaga literatură la scara sa interioară, nu i se predă cu docilitate. Spiritul său rămîne ireductibil, chiar și atunci cînd aparent el se dăruie, se deschide în afară.

Descoperim în felul acesta o zonă întinsă unde spiritul macedonskian se dovedește plin de corespondențe, aspirații și afinități elective. Este aceea a culturii și a formației literare, eminamente „europeană", o adevărată mină de raporturi comparatiste, tematologice, tipologice și ideologice, despre care nu se poate spune că a fost explorată în întregime. Noi înșine surprindem mereu noi corelații, unele din cele mai surprinzătoare. Am scris o pagină despre „barocul" macedonskian. Azi am scrie, fără exagerare, zece, într-atît spiritul baroc definește, în esență, aspectul dualist, contradictoriu, ambivalent, al spiritului poetului. Iluzionarea și dezamăgirea, *el desengaro* sînt tipice barocului și lui Macedonski, în opera căruia apar notele cele mai baroce din întreaga literatură română. Să citim *La psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard. Or, aceeași „psihanaliză" poate fi surprinsă, punct cu punct — sexualizare, purificare, rituri funerare — și în *Le calvaire de feu* și în alte texte semnate de același Macedonski. Bachelard demonstrează unele din tezele sale prin citate din *Il Fuoco* de d'Annunzio. Dar dacă ar fi cunoscut și pe poetul nostru, atît de înrudit cu d'Annunzio, sîntem convinși că i-ar fi făcut și lui un loc cuvenit în această carte de circulație europeană. Și cîte multe alte raportări de acest gen nu se pot face în legătură cu atît de puțin cunoscutul Macedonski . . .

ADRIAN MARINO

Barbu Ștefănescu DELAVRANCEA



S-a născut la 11 aprilie 1858, în Delea Nouă — București. Învață la Școala sucursală de băieți nr. 4 din București, apoi la Liceul „Sf. Sava" pe care îl absolvă în 1877. Se înscrie la Facultatea de drept și începe să publice primele versuri în România liberă. *Primul volum,* Poiana lungă, *poezii, în 1878, semnat: Barbu. În 1882 termină facultatea și este trimis să-și desăvîrșească studiile la Paris, de unde se întoarce în țară în 1884. Între 1892—93 este profesor suplinitor la Facultatea de litere din București unde ține primul curs de folclor. În 1894 este ales deputat. În 1899 devine primarul Capitalei. Între 1910—1911 este ministru al Lucrărilor publice. În 1912 este ales membru al Academiei Române. La 29 aprilie 1918 moare la Iași, în refugiu.*

Bibliografia operei (selectiv). Poiana lungă; *poezii, 1878;* Sultănica, *nuvele, 1885;* Trubadurul, *nuvele, 1887;* Paraziții, *nuvele, 1892;* Între vis și viață, *nuvele, 1893;* Hagi-Tudose, *nuvele, 1903;* Stăpînea cdată . . ., *povești, 1909;* Norocul dracului, *povești, 1916;* Apus de soare, *dramă, 1909;* Viforul, *dramă, 1910;* Luceafărul, *dramă, 1910;* Irinel, *comedie, 1912;* Hagi-Tudose, *comedie,*

1913; Opere *vol. I—II, ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Aurel Martin, ESPLA, 1954;* Scrieri alese, *vol. I—II, ediție îngrijită de Elena Beram, cu un studiu introductiv de Al. Săndulescu, ESPLA, 1958;* Opere, *vol. I—IX, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu, Editura Minerva, 1965—1974.*

Bibliografie critică *(selectiv): Octav Botez,* Naturalismul în oera lui Delavrancea, *Iași, 1936; G. Călinescu,* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *Editura Fundației, 1941, p. 501—509; Zoe Dumitrescu Bușulenga,* Influențe shakespeareiene în trilogia dramatică a lui Delavrancea, *în* Limbă *și* literatură, *vol. VI, 1962; Emilia Șt. Milicescu,* Delavrancea om-literat, patriot-avocat, *Editura Cugetarea, 1940; Emilia Șt. Milicescu,* Barbu Delavrancea, *studiu bibliografic, Editura Didactică și pedagogică, 1958; Emilia Șt. Milicescu,* Delavrancea, *Editura Dacia, 1976; Al. Săndulescu,* Delavrancea, *EPL, 1964; Al. Săndulescu.* Delavrancea, *Editura Albatros, 1970; Tudor Vianu,* Arta prozatorilor români, *vol. I, EPL, 1966.*

În seria marilor noștri clasici, Barbu Ștefănescu-Delavrancea ocupă unul din locurile cele mai importante, fiind un autentic ctitor de limbă literară și un deschizător de drumuri (un precursor) în direcții fundamentale pentru evoluția scrisului românesc modern. El introduce, astfel, primul, în literatura noastră, poemul în proză *(Fanta-Cella)* și propune, după un autentic program artistic, metoda naturalismului zolist în zugrăvirea societății contemporane *(Iancu Moroi, Zobie, Paraziții)*, fiind între cei dintîi autori români care abordează proza psihologică de amplă respirație *(Liniște)*, realizînd, deopotrivă, în dramaturgie, prin trilogia sa istorică *(Apus de soare, Viforul, Luceafărul)* modelul exemplar de operă romantică, avînd în centrul său figura monumentală a unui erou național ca Ștefan cel Mare, exaltînd înalte idei și sentimente patriotice. În publicistică sau în critica de artă este incisiv și curajos (el vorbește pentru prima oară despre Ion Andreescu, aducînd argumente capabile a impune o personalitate aritstică), în discursurile parlamentare se face un autentic tribun al idealurilor naționale, rostindu-se nu o dată în apărarea țăranilor și în general a oamenilor nevoiași.

Prin întreaga sa viață și activitate, Barbu Ștefănescu-Delavrancea probează o existență zbuciumată, consumată patetic, mereu în contratimp, însă, cu propriul destin de mare animator și conducător al mulțimilor, cum ar fi putut fi dacă istoria i-ar fi dat șansa unui Bălcescu sau Alecsandri. Dar Delavrancea a acoperit mereu cu prezența sa hiatusurile dintre momentele cruciale ale istoriei contemporane a României: Războiul de independență din 1877 îl urmărise cu interesul încă nedefinit al adolescentului; răscoala țărănească din 1907 s-a desfășurat fără ca el să se poată angaja politic deschis alături, căci tocmai în acea perioadă nu fusese reales deputat și nu avea deci posibilitatea intervenției active în Cameră; primul război mondial, în care s-a implicat total, slujind cauza unității naționale, ar fi putut să-i apoteozeze acțiunile dacă marele om politic și eminentul scriitor nu s-ar fi stins din viață cu o clipă înainte ca marea unire din 1918, visul său măreț, să se fi împlinit. Barbu Ștefănescu-Delavrancea a avut vocația unui inegalabil orator, capabil a însufleți și mișca masele în jurul său, urmîndu-l; a avut spiritul avîntat și vizionar al înnoitorilor autentici de lume; a avut suflet sensibil și nobil ca toți artiștii desăvîrșiți, cum a și fost; i-a lipsit însă șansa istorică pentru a deveni — poate — un martir al neamului și astfel s-a împlinit, topind toate aceste calități excepționale ale personalității sale unice, în flacăra vie a literelor românești, la altarul cărora a slujit cu devoțiune și pioșenie pînă în cel din urmă ceas al vieții sale.

Ca publicist — a colaborat la un impresionant număr de publicații ca: *România liberă, Voința națională, Epoca, Flacăra, Convorbiri literare* etc, etc — activitatea sa trebuie pusă în legătură cu aceea de om politic, pe care a desfășurat-o aproape fără întrerupere. Ea

nu se coboară însă niciodată la nivelul unei publicistici ieftine, de circumstanță, conjuncturală — obișnuitele articole de scandal — pentru că Delavrancea nu a fost politicianul dublat de un amator al scrisului, a fost înainte de toate un scriitor, un scriitor dintre aceia care a înțeles și care a fost deplin conștient de forța politică a literei scrise, implicîndu-se direct, prin cuvîntul său, în procesul dinamic de înfăptuire istorică a destinelor contemporane ale țării și ale poporului, așa cum au știut și cum s-au simțit datori să facă întotdeauna marii scriitori ai neamului. De aceea, publicistica lui Delavrancea — fie că este vorba de cea strict politică sau de cea literară — probează prin totul o înaltă conștiință patriotică și cetățenească, un respect desăvîrșit față de limba românească și de tradițiile devenirii sale, și nu în ultimul rînd un nestăvilit avînt de dragoste națională.

Barbu Ștefănescu-Delavrancea și-a subordonat întreaga activitate unui acut deziderat de libertate și afirmare națională, pe care l-a urmărit programatic, fără abatere. El avea nevoie de un *teatru* cu ample rezonanțe pentru ca ideile sale să dobîndească ecoul dorit în mase, în care publicul să creadă cu adevărat, în care să se regăsească pe sine cel mai mult. Astfel, s-a decis să scrie drama devenirii istorice a neamului, a afirmării conștiinței de sine a poporului său, căci trilogia (ce trebuie privită neaparat ca un tot, ca trei momente ale unei singure acțiuni — numai astfel ni se vor putea releva semnificațiile de o copleșitoare profunzime cuprinse aici) are în centrul său Țara, față de care stau pe rînd, cu creștetul copleșit de responsabilitate, Ștefan cel Mare, Ștefăniță și Petru Rareș. Drama acestora nu este în fond alta decît drama țării lor, privită în trei ipostaze ce se înlănțuie organic prin însuși destinul său istoric. Încercînd să imaginăm un singur spectacol, în care cele trei părți — *Apus de soare*, *Viforul* și *Luceafărul* — sînt reprezentate ca acte ale unei singure drame, a națiunii, aflăm adevărata grandoare a gradării tensionale politice pe care Delavrancea o imprimă acestei dezbateri a ideii de patriotism. *Apus de soare* va fi actul constituirii conștiinței naționale, a așezării unui stat și a unui popor în matca propriei dimensiuni istorice; *Viforul* va ilustra impasul și degringolada unei cîrmuiri debusolate ce așează idealul individual înaintea idealului obștei, a țării, amenințîndu-i temeliile; în fine, *Luceafărul* ne propune, ca o apoteoză în ideea de împlinire a cauzei naționale, cu prinderea sub același scut a tuturor celor de-un sînge și de-o limbă din cele trei împărății care-i despart abuziv. Trilogia încheie, astfel, lăsînd o fereastră de nădejde deschisă spre viitorime întru împlinirea unui măreț ideal de unitate națională. Delavrancea avea nevoie de acest simbol, pe care o viață întreagă l-a afișat declarat în fruntea programului său de luptă literară și politică; acum în atmosferă pluteau incendiar lozincile ce chemau națiunea la rostirea vrerii sale de unire. Anul 1918, cînd visul de veacuri al poporului avea să se împlinească, vis căruia Delavrancea i-a închinat întreaga viață și activitate, nu-l va mai găsi în viață. Cuvintele lui, însă au fost rostite mereu în acele momente; replici din *Apus de soare* au smuls aplauze de o intensitate pe care n-o cunoscuse pînă atunci. Actualitatea ei, actualitatea trilogiei lui Delavrancea era astfel cu desăvîrșire probată.

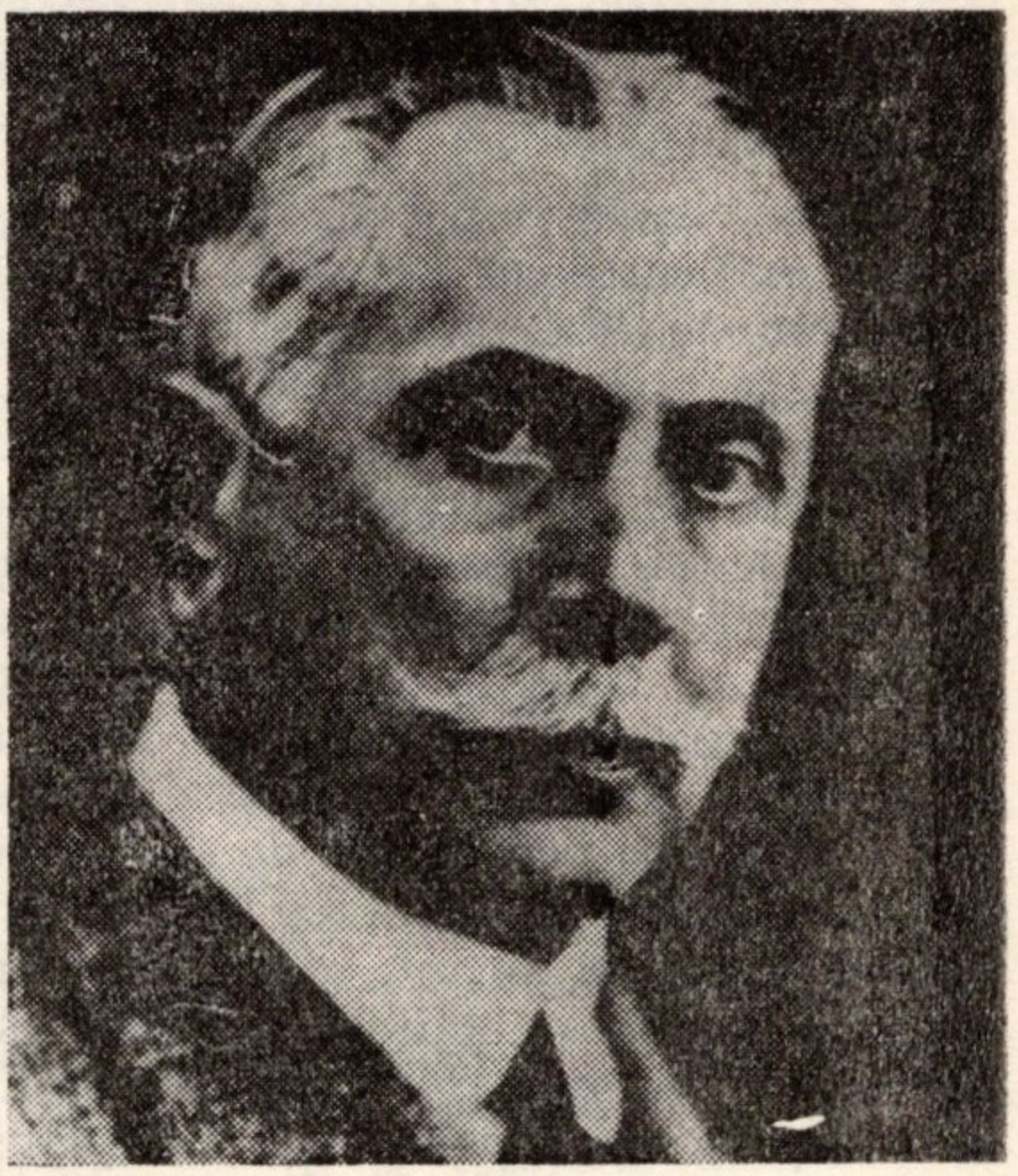
În proză, Delavrancea este creatorul cîtorva eroi ce definesc, galerii tipologice marcante în literatura român. Astfel, Hagi-Tudose din nuvela cu același titlu este reprezentativ pentru categoria avarului la noi, îmbogățind seria — în care se înlănțuiesc eroi din Plaut, Shakespeare, Molière, Gogol, Anton Pann, Slavici etc. — cu un personaj esențialmente balcanic, produs al momentului istoric social-economic specific trecerii de la relațiile feudale la cele capitaliste, cînd elementele proprii celor două sisteme se întrepătrund cu efecte dintre cele mai interesante, în formarea unor caractere umane subjugate patimii tezaurizării. Nu mai puțin Domnul Vucea, din bucata a cărui titlu îi împrumută numele, s-a impus ca unul dintre dascălii de modă veche, obtuz dar tiran, făcînd notă distinctă, ca un univers aparte în raport cu alți eroi de aceeași condiție, a unor scriitori ca I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, Ioachim Botez ș.a.

Critic sever al societății capitaliste, Delavrancea este preocupat mai ales de descrierea moravurilor corupte ale unor existențe parazitare pe care le fixează memorabil în canavaua vremii prin opere ca *Paraziții*, *Bursierul*, *Iancu Moroi*, *Liniște*, *Înainte de alegeri* etc. La antipod, sub aspectul procedeului epic, adică de la realism trecînd la proza fantastică, Barbu Ștefănescu-Delavrancea se exersează în cultivarea fabulosului folcloric pe coordonatele unei formule insinuante de basm, scriind o literatură metaforică străbătută freatic de existența misterioasă a unei inițieri magice — în linia căreia vor excela ulterior Mircea Eliade și V. Voiculescu — oferindu-ne piese antologice ca *Stăpînea odată*, *Departe, departe*, *Odinioară*, *Palatul de cleștar*, *Norocul dracului* etc.

Prin tot ce-a scris — opera sa nu este totuși prea întinsă — Barbu Ștefănescu-Delavrancea se impune în istoria literaturii române ca un autentic scriitor clasic, cu un larg evantai de cuprindere tematică și cu o extraordinară mobilitate de a trece de la o formulă literară la alta — de la teatru la publicistică, de la proză, la poezie, de la critica literară la oratorie etc.; spirit neliniștit, care a ambiționat și a izbutit deschideri în premieră de drumuri noi pentru scrisul românesc modern, care îi rămîne astfel îndatorat pentru veșnicie.

CONSTANTIN CUBLEȘAN

Duiliu Zamfirescu



S-a născut la 30 octombrie 1858, în comuna Plăinești, Rîmnicul-Sărat. A murit la 3 iunie 1922, în timp ce se afla într-o excursie la Agapia.

Studii la Facultatea de drept din București (1876—1880).

Debut literar în Ghimpele, 3 aprilie 1877, cu poezia Domnișorului Niculescu Aman. Dedicație. *Adevăratul debut literar are loc, la 10 februarie 1880, în* Literatorul, *cu poemul* Levante și Calavryta, *însoțit de prezentarea elogioasă a lui Al. Macedonski.*

Opere fundamentale

POEZII: Fără titlu, *1883;* Alte orizonturi, *1894;* Miriță, 1910; Marea Neagră, *1919;* Poezii alese, *1922.*

NUVELE, SCHIȚE, AMINTIRI: Fără titlu, *1883;* Nuvele, *1888;* Nuvele romane, Frica, *1895;* Furfanțo, *1911;* O muză, *1922.*

ROMANE: În fața vieții, *1884;* Un drum greșit, *în* Convorbiri literare *XXII, 1888—1889;* Lume nouă și lume veche, *1895;* Viața la țară, *1898;* Tănase Scatiu, *1907;* În Război, *1902;* Îndreptări, *1908;* Anna *sau* Ceea ce nu se poate, *1911;* Lydda. Scrisori romane, *1911.*

CORESPANDENȚĂ: Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913); *1937;* Duiliu Zamfirescu: Scrisori inedite, *1967.*

REFERINȚE CRITICE: *G. Călinescu, în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *1941; Șerban Cioculescu, în* Itinerar critic, *1973; Pompiliu Constantinescu, în* Scrieri, *1971; C. Dobrogeanu-Gherea, în* Studii critice, *1890; Mihai Gafița,* Duiliu Zamfi-

rescu, *1969; Georgeta Horodincă,* Duiliu Zamfirescu și contribuția lui la dezvoltarea romanului nostru realist, *1956; G. Ibrăileanu, în* Scriitori români și străini, *1926; E. Lovinescu, în* Critice (V); *1921;* Istoria literaturii române contemporane, *1926;* T. Maiorescu și posteritatea lui critică, *1943; N. Manolescu, în* Lecturi infidele, *1966; I. Negoițescu, în* Scriitori moderni, *1966; Liviu Petrescu, în* Realitate și romanesc, *1969; Al. Săndulescu,* Duiliu Zamfirescu, *1969; Vladimir Streinu, în* Pagini de critică literară (II), *1968; Tudor Vianu, în* Arta prozatorilor români, *1941; Mircea Zaciu, în* Masca geniului, *1967 și* Glose, *1970.*

Duiliu Zamfirescu a murit cu certitudinea asupra valorii creației sale de maturitate și cu speranța receptării ei adevărate din partea posterității. Stadiul actual al exegezei a surprins varietatea și nivelul valoric al operei scriitorului, stabilindu-i locul real în istoria noastră literară. Azi nu-i mai contestă nimeni rolul de întemeietor al romanului românesc modern. S-a reparat, astfel, destinul vitreg, pe care însuși autorul l-a impus creației sale. Ieșirea academicianului în arenă, prin declanșarea celebrei polemici, îndreptată împotriva poporanismului, la care s-a adăugat, desigur, imaginea *omului* Zamfirescu — dandysmul tînărului și aristocratismul exacerbat, hrănit de himerele descendenței imperiale, lascaride, al maturului, supranumit Duelius Superbus —, au făcut să atîrne asupra operei sale sabia lui Damocles. Aprecierea pozitivă sau, cel puțin, echilibrată, pe care creația sa o merita din partea cantemporanilor, a fost repede înlocuită de o popularitate negativă, care va dăinui pînă tîrziu, insinuîndu-se în comentariile critice și subminînd analiza „la text", prin frecventele devieri polemice.

Punctul culminant al receptării operei lui Duiliu Zamfirescu a fost atins prin apariția, în 1969, a micromonografiei lui Al. Săndulescu și a voluminoasei monografii, semnată de Mihai Gafița.

Azi, la peste cinci decenii de la moartea lui Duiliu Zamfirescu, poeziei, unei părți din romane, nuvelisticii și teatrului, le este recunoscută, în primul rînd, o valoare istorică. Ciclul Comănești-lor și corespondența sa transcend acestei limitări în timp, înscriindu-se ca un însemnat capitol al valorilor noastre literare perene. Meritul de a fi relevat valoarea corespondenței îi revine în mare măsură lui Eugen Lovinescu. Cît privește încercarea de a repera, în puținele sale scrieri teoretice și în corespondență, articulațiile unei ideologii literare, care să depășească sfera individualului, avînd implicații mai largi decît luminarea propriei opere, aceasta se lovește tot mai mult de umbrele eclectismului. Activitatea lui Duiliu Zamfirescu, în acest domeniu, poate fi caracterizată ca un fecund act de implicare, prin negație, în destinul mișcării literare a epocii, în sensul definirii dinamismului ei.

Dialogul epistolar cu Maiorescu, asupra romanului *Viața la țară,* pe cînd scriitorul nu avea încă destul de clară ideea ciclului, ni se pare revelator pentru modul de raportare negativă a artistului, nu lipsit de orgoliu creator, chiar și atunci cînd se afla în evidentă eroare, față de unele observații care vizau propria-i operă. Rugîndu-l să nu-și publice romanul în volum, pînă nu vor fi discutat împreună asupra lui, deoarece la recitirea lui integrală în *Convorbiri,* și-a făcut cîteva notări de amănunt, pe care ar dori să i se aducă la cunoștință la proxima întîlnire, Maiorescu îi face cunoscută aprecierea entuziastă a romanului de către tinerii Dragomirescu, Rădulescu și Evolceanu, emițînd el însuși o apreciere, deocamdată parțială. Verdictul criticului, expus într-o formă amabilă, dar prin aceasta, cu nimic subiectiv, vizează conducerea unitară a acțiunii și nefuncționalitatea unor episoade secundare. Criticul invoca reale deficiențe de structură, motivîndu-și prin aceasta aprecierea sa parțială, în raport cu entuziasmul mai tinerilor, confrați. În răspunsul său, scriitorul se arată întru totul de acord cu amendamentele criticului. Lasă însă să se înțeleagă, luîndu-l martor pe Negruzzi, că și-a dat seama

mai demult de deficiențele incriminate și că „planurile sale machiavelice“ sînt de a continua *Viața la țară* într-un nou roman, care se cheamă *Tănase Scatiu* și în care e vorba „tocmai de Tincuța, de Mihai (în parte) și de mitocanul de Scatiu, devenit om grozav“. Atît ar fi fost de ajuns pentru o comuniune de idei, sub forma aparenței. Dar, în continuarea epistolei, scriitorul se lansează într-o riscantă teorie modernă asupra compoziției prozei realiste, deplasînd discuția la obiect, deschisă de critic, în sfera unor generalități menite mai degrabă a-l irita pe diagnosticianul care pusese direct degetul pe rană. „Credeți — întreabă Duiliu Zamfirescu — că toate evenimentele incidentale dintr-un roman trebuiesc duse la soluțiune? E vorba de viața la țară, prin urmare de o mulțime de nimicuri, care rămîn în planul al 2-lea și al 3-lea și care stau acolo numai ca să întregească tabloul“. Evident, criticul nu credea că mulțimea de nimicuri trebuiesc duse la soluțiune; ceea ce voia el era o operă organică, în care chiar episoadele secundare să aibă o funcționalitate precisă, subordonîndu-se amintitei unități de acțiune. El exprima un ideal clasic, în care credea și iscoditorul romancier. Criticul și scriitorul nu s-au înțeles asupra aspectelor incriminate. Maiorescu s-a retras. Vorbise.

Duiliu Zamfirescu și-a continuat ciclul romanesc. Găsise în imperativul național al unirii tuturor provinciilor românești, argumente serioase, care-i justificau demersul. Profesiunea sa de credință, din prefața la a patra ediție, din decembrie 1914, a *Vieții la țară*, e edificatoare în acest sens: „În gîndul meu se statornicise de mult hotărîrea de a înjgheba ceva trainic, care să fie icoana vieții noastre românești. De la războiul din 1870, pînă la cel din 1914..., am scris cinci romane, și anume: *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, *Îndreptări* și *Anna*, care se pot citi fiecare aparte, dar care coboară, unele din altele, ca rudele aceluiași neam. Firul conducător al acestor cinci lucrări apare astăzi destul de limpede: voiam să întorc dragostea românilor către pămîntul lor din valea Dunării, și, cu ei, să iau Ardealul. Cine a cetit *Îndreptări* și *Anna* a înțeles că pregăteam pe tînărul Comăneștieanu pentru acest sfîrșit. Trebuia să scriu al 6-lea și cel din urmă volum... Poporul român se pare că vrea să scrie el însuși această pagină“. Într-adevăr, poporul român a scris această pagină. Duiliu Zamfirescu nu și-a încheiat însă ciclul. Al 6-lea volum a rămas abia început.

Punerea întregului ciclu sub imperativul generației sale nu este un act gratuit. Fervoarea și sinceritatea, cu care pledează pentru necesitatea unei literaturi naționale, sînt de-a dreptul impresionante. În cunoscuta-i manieră de a-și redacta prefețe *literare*, nu o dată polemice, fulgeră împotriva lui Spencer, care îndrăznise, în *Introducere la științele sociale*, să pună patriotismul printre prejudecăți. „Este o greșeală — conchide Duiliu Zamfirescu. Patriotismul nu este nici «judecată» nici «prejudecată», ci pur și simplu sentiment“. *Sentiment*, adică, factorul cel mai apropiat tratării artistice, fluidul care impulsionează, unește și, la nevoie, suplinește (v. *Îndreptări)* sau înnobilează (v. *Anna)* intriga romanelor ciclului său.

Adevărul întregului ciclu rămîne, în tratarea lui artistică, exprimat ca un simplu ideal clasic. Deficiențele, de genul celor amintite de Maiorescu, apar amplificate. Criteriul unității de acțiune a fost înlocuit cu o succesiune de evenimente. Legătura dintre un roman și altul se face determinist, prin ereditatea personajelor. Numărul „nimicurilor“, menite a întregi tabloul, este tot mai mare, constituind uneori o narațiune în sine. După *Tănase Scatiu* se accentuează descreșterea artei literare. Începînd cu *În război*, schematismul se face tot mai mult simțit, ajungînd de-a dreptul supărător, în *Îndreptări*, și sufocant, în *Anna*. Dacă, prin paginile de mare artă, în *În război* este menținut un oarecare echilibru între etic și estetic, deși aici apar de multe ori intervențiile direct moralizatoare ale clasicului, în *Îndreptări* și *Anna* echilibrul este rupt, paginile artistice propriu-zise sînt tot mai mult umbrite, fie de retorism și de un elogiu, absolut lipsit de rațiuni artistice, al oamenilor politici ai zilei, fie de cavalcadele erotice ale tînărului Alexandru Comăneștieanu, pe care

scriitorul ne lasă să le credem, totuși, puse în slujba unei cauze nobile. Se mlădiază, în schimb, în aceste din urmă romane, umbrele unor mari caractere, în maiestuozitatea lor clasică.

Exegeza critică a remarcat lipsa de viață interioară, de voință chiar, contemplativitatea personajelor romanelor lui Duiliu Zamfirescu. Reducția psihologică, sacrificarea vieții în favoarea ideii, sînt reflexul concepției romancierului despre raportul moralitate—artă. E, în acest punct, un triumf al clasicismului teoretic al omului asupra artei realiste a scriitorului. Reflectării unei lumi reale, prin mijloace artistice, i se suprapune, în ciclul Comăneștilor, paralelismul imaginii unei lumi, posibil reală prin convenție, schematică, în idealitatea ei abstractă.

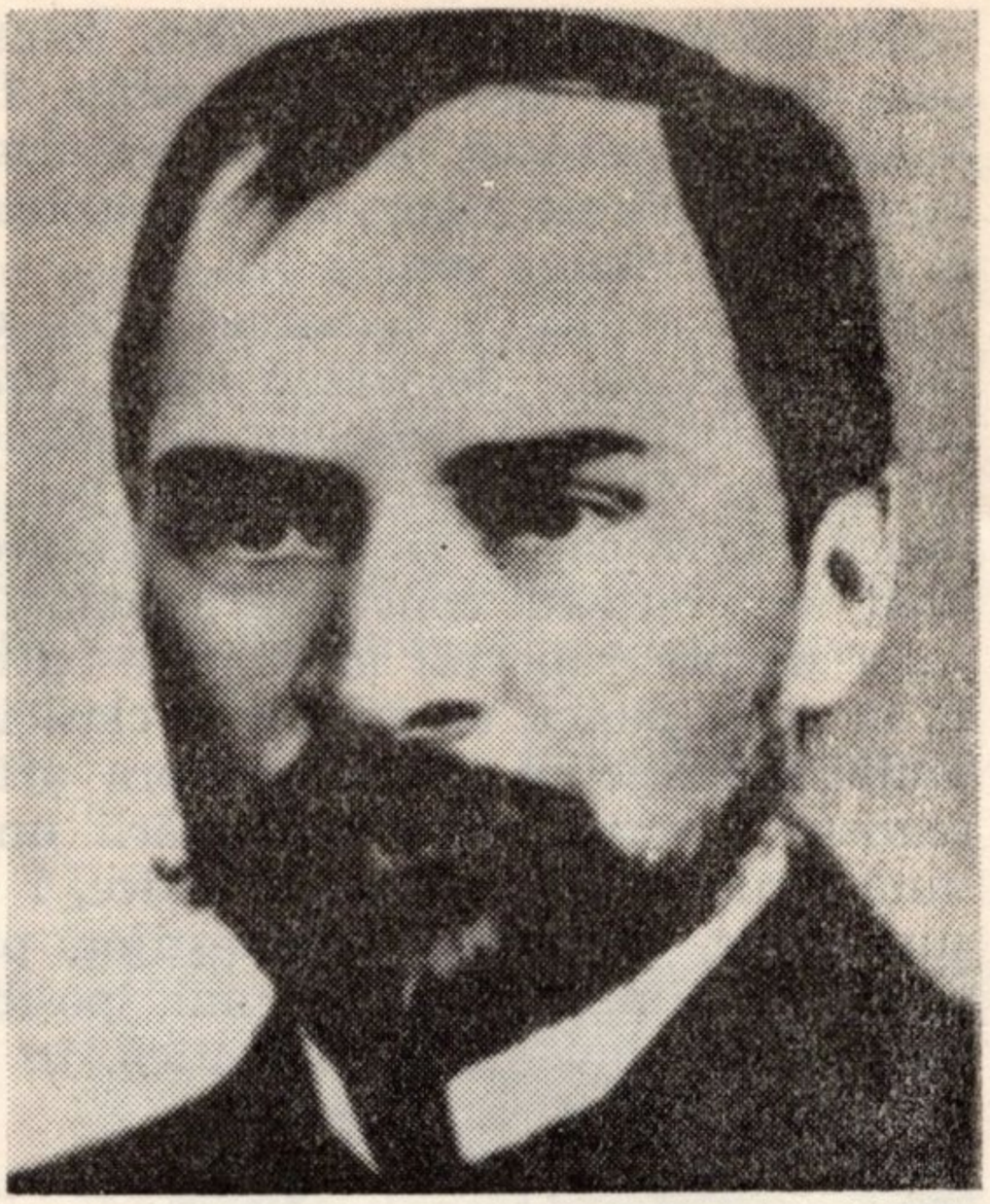
Inclusiv în *Viața la țară*, cel mai realizat roman din ciclu, jocul abstract al contrastelor înlocuiește uneori tumultul vieții reale. Clasicismul aparține și aici ansamblului, realismul — episoadelor, tablourilor. Funcționalitatea artistică a acestora este, atunci cînd se încadrează arhitectonicii generale, revelatoare. Așa sînt, de exemplu, scena în care argatul și Porhira, mama lui Scatiu, „botează" rachiul,în *Viața la țară;* uciderea armăsarului de către Scatiu și fuga lui Dinu Murguleț, în *Tănase Scatiu;* intrarea Nataliei în dormitorul Annei, în *În Război;* lupta cu haita și uciderea ogarului, în *Îndreptări* și încercarea de sinucidere a Uraniei, în *Anna.* Nu-i mai puțin adevărat, că de multe ori episoadele, deși concepute cu mare artă, rămîn în limita unei funcționalități în sine.

În exemplaritatea lor clasică, personajele romanelor lui Duiliu Zamfirescu aproape că nu cunosc evoluție. Ele sînt în foarte mare măsură caractere și prea puțin destine. Puse în acțiune, ele par, în limitele grupei caracterologice, multiplicarea unui prototip. Astfel, Mihai este prea puțin diferențiat, ca virtualitate, de Matei, iar Tincuța, deși nu atît de reală artistic ca Sașa, este aproape oglinda acesteia. Fatalitatea destinului nu diferențiază personajele, ci le apropie. Idila dintre Mihai și Tincuța, iar mai tîrziu drama iubirii neîmplinite, se puteau întîmpla, fără nici o diferență a trăirilor interioare, între Matei și Sașa. Ofițer, Matei ar fi murit în același mod eroic ca Mihai, după cum, căsătorită, împotriva voinței ei, cu un Scatiu, Sașa s-ar fi stins în aceeași nețărmurită iubire față de Matei, ca Tincuța. Ducînd comparația mai departe, putem spune, fără a greși, că, văduvă a lui Milescu, Sașa l-ar fi iubit, în numele aceluiași ideal, pe Alexandru, la fel ca Elena. Dar, cu tot statutul ei de prototip, Sașa este, în evoluția ei în *Viața la țară*, un adevărat destin. În umbra celorlalte personaje se află însă mîna providențială a scriitorului cu intervențiile sale idealizate, supunîndu-le intenției moralizatoare. Chiar și arivistul Tănase Scatiu apare de la început, în cuvintele lui Dinu Murguleț, ca o teză principală a unei demonstrații. Mulțimea de fapte și situații, în care evoluează, sînt simple epitete ornante ale imaginii lui inițiale. Întretaga sa hidoșenie morală a fost relevată prin cîteva cuvinte și gesturi, odată cu apariția sa inițială.

Întemeietor al romanului românesc modern și anticipator în multe privințe al căilor urmate de marii noștri romancieri, Duiliu Zamfirescu, cronicarul unei caste nobile, aflată în crepusculul existenței sale, își refuză privilegiul de a-i descrie căderea spectaculară, preferînd idealizarea eroică a unei agonii iminente.

VASILE SAV

GEORGE COȘBUC



S-a născut la 20 septembrie 1866, în comuna Hordou, județul Bistrița-Năsăud. A murit la 9 mai 1918, în București.

Absolvent al „Gimnaziului superior românesc" din Năsăud, în 1884, urmează un an cursurile Facultății de filozofie și litere din Cluj.

Debutează cu poezia Filozofii și plugarii *în revista* Tribuna, *din Sibiu, în decembrie 1884.*

Debut editorial cu volumul Balade și idile, *București, 1893.*

Opere fundamentale: Balade și idile, *București, 1893;* Fire de tort, *București, 1896;* Ziarul unui pierde-vară, *versuri, București, 1902;* Cîntece de vitejie, *București, 1904.*

Traduce din Kalidasa (Sakuntala), *Homer* (Odiseea), *Vergilius* (Eneida, Georgicele), *Dante* (Divina Comedie), *Byron* (Mazepa).

Referințe critice:

C. Dobrogeanu-Gherea, în Studii critice, *vol. III, 1897; Eugen Lovinescu, în* Critice, *1920; Nicolae Iorga, în* Istoria literaturii românești contemporane, *1934, George Călinescu, în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent *1941; Vladimir Streinu, în* Clasicii noștri, *1934, Liviu Rebreanu, în* Amalgam, *1943, Gavril Scridon,* Pagini despre Coșbuc. Contribuții la cunoașterea vieții și operei poetului, *1957; Dumitru Micu,* George Coșbuc, *1966; D. Vatamaniuc,* George Coșbuc, *1967; Octav Șuluțiu,* Introducere în poezia lui George Coșbuc, *1970; Petru Poantă,* Poezia lui George Coșbuc, *1976.*

George Coșbuc se lasă foarte greu prins într-o formulă unică. Simplul inventar al temelor sale indică o extraordinară mobilitate și o mare disponibilitate sufletească. De la cea mai blîndă și mai vaporoasă reverie bucolică, pînă la cele mai teribile accente blasfemice din poezia română; de la parodia eroicului mitologic, la sublimitatea elegiei civice și patriotice, poetul versifică totul cu dezinvoltură. Lumea reprezintă pentru el un spectacol enorm căruia îi caută mai degrabă omogenitatea decît problematica. În esență, atitudinea sa în fața acestui spectacol este deliberativă: ce cale trebuie să urmeze omul în viață pentru a-și păstra demnitatea, atît în fața marilor mistere existențiale cît și în așezarea sa, ca rasă, în istorie. Poziția aceasta implică o morală strictă, solidă în fond, bazată pe uzuanțe. Poetul nu vrea să iasă din cultură. Gîndirea sa asupra problemelor fundamentale ale omului, ca viața și moartea, rămîne în substanță aforistică. Provine, așadar, din experiența comună a colectivității. El crede în stabilitatea lumii și caută a păstra echilibrul uman prin împletirea a două valori universale: epicureismul și stoicismul. Structură rațională, Coșbuc este pe de o parte un individualist și se vede aceasta la nivelul concepției sale estetice; el are orgoliul originalității, dobîndit din spiritul criticist de nuanță luministă. Comportarea sa față de modele e liberă, căci ceea ce contează este expresia personală, sentimentul individualizator. Paradoxală, totuși, această concepție la un poet prin excelență „obiectiv". Dar Coșbuc își deghizează individualismul. Adept al universalizării

rațiunii, el își va orienta gîndirea înspre experiența socială colectivă. De aici vine înclinația sa spre lirica gnomică, încrederea în limbajul esențializat, depozitar al înțelepciunii colective. Asistăm astfel la închegarea unei structuri duplicitare. Mai întîi, natura sa, stratul elementar, este rousseau-ist. Crede în bunătatea naturală a omului și în posibila corupție a lui prin civilizație. Tot astfel, dreptul omului este natural. Chiar și în blasfemicul poem *Noi vrem pămînt*, ideea de justiție se bazează pe un „cod" natural. Țăranul nu dorește altceva decît ceea ce îl poate așeza într-o existență naturală. Dar aceasta este natura lui Coșbuc. Cultura sa îl duce la ideea de perfectibilitate umană prin civilizare. Fără a produce tensiuni dramatice, o asemenea polarizare se rezolvă în omogenitatea universului așa cum îl proiectează poetul. Înțelegem aici omogenitatea în tradiția ei renascentistă, ca un sistem de norme echilibrate, statornice, în care n-a pătruns încă nimic din epoca „idealismului" acestui secol, nimic din „iraționalitatea" sa. Esențială rămîne pentru o asemenea lume logica spațiului, simțul temporalității fiind destul de slab. Lirica lui Coșbuc este din această cauză una a peisajului conceput ca spațiu omogen, în care timpul deține o singură valoare: eternitatea. În cunoscutele sale „pasteluri" se observă numaidecît o disciplină formală și o claritate a construcției care provin din armonia interioară a artistului. Chiar dacă nu este generală și dominată de lege, precum în clasicism, natura coșbuciană e grupată, restrînsă, înfățișată în apoteoza ei, de unde impresia de monumentalitate. Peisajul ia naștere din succesiunea obiectelor și fenomenelor, din prezența logică a lor. Perspectiva e renascentistă: spațiul este limitat, un fel de „pustiu" unde evenimentele și obiectele au o existență de sine stătătoare. Succesiunea eveniemntelor se produce fără dramatism; este mai degrabă o alăturare. Coșbuc caută în peisaj confortul, sub obsesia solarității, un confort natural fără îndoială, unde să se simtă în siguranță. Spațiul nu are niciodată sugestia infinitului; este închis, oferind sentimentul unei puternice familiarități. Peisajul coșbucian este o așezare confortabilă, civilizată. Mai întotdeauna „tablourile" acestea au în fundal grupuri umane, fără a purta însă ceva solemn, sărbătoresc, dar această ținută festivă constituie apanajul unui public cu o psihologie aparte; mentalitatea lui se constituie din vioiciune și vervă, din înfruntarea spirituală și surpriză. Are un mod de existență, dialogal. E emotiv, nu pasional. Limbajul său fundamental este „competiția" spirituală sau „bîrfa" în stare pură, ca gratuitate verbală. La polul opus limbuției caragialiene, parodiei limbajului, Coșbuc a realizat, într-un registru mai modest însă, „salonul" natural al limbii și spiritului românesc. „Salonul" acesta e „popular"; în el nu pătrunde aristocrația cosmopolită. De aceea, fastul său va fi minim, elementar, naturalizat. Epoca pe care o reprezintă poetul este aceea a „operetei", sinteză a rîsului și plînsului, a jovialității efemere și eterne. De aici nevoia de înscenare și demascare concomitentă, procese în care e jucată ingeniozitatea mai degrabă decît e exprimată misterioasa atracție a elementelor; este o lume a porozității, sclipind de vioiciune, transparentă, feerică; o lume a grației, a suprafeței, fixată în succesiunea detaliilor sale, în care abia dacă pătrunde elegiacul, dar șovăind și nu pentru a tulbura sufletul, ci pentru a-l amăgi și a-l mîngîia. Lumea aceasta acționează gîndind, nu instinctual. Eroii au chef de vorbă și, îndeosebi, de întreceri spirituale. Voind să sărute o fată, băiatul utilizează o strategie anumită și nu acționează brutal. El se bazează pe abilitate, în spatele căreia stă un model logic. În același mod acționează și fetele, încercînd să se sustragă curselor astfel întinse. Avem de-a face cu o veritabilă strategie a provocării, prin care senzualitatea este deghizată în permanență. Nu naivitatea elementară primează în acest univers, ci stimularea ei. Natura e mediul în care se desfășoară această lume, dar, în sine, ea ni se prezintă insinuantă, spirituală și senzuală, cu o mare poftă de joc. Se reconstituie aici dimensiunea ludică a unui popor care caută să amelioreze marile mistere existențiale raționalizîndule. Îndată ce personajele simt impene-

trabilitatea acestora devin melancolice, însă nu filosofează. N-au îndoieli, ci nedumeriri, alergice la starea de singurătate. Existența ideală rămîne aceea de grup, în care dialogul e posibil. Eroul monologhează doar în solitudine și atunci tonul este lamentație, întrucît cuplul s-a dezmembrat.

Printr-o tehnică foarte subtilă a „substituirilor", de proveniență orientală, prin care elementele naturale devin „surogate mitologice", poetul urmărește în fond „civilzarea", umanizarea întregului univers. El alege semnele acestuia în conformitate cu o figurație mitologică arhaică, subictivismul său fiind limitat de aceasta. Descoperă realitatea printr-un filtru mitologic. De aceea ni se pare că universul său are structura feericului, caracterizîndu-se prin fantezia grațioasă voalată, neîngrădită nici de stereotipiile basmului, netulburată nici de terorile imaginare specifice fantasticului. Fantezia este liberă, parodiind surîzător o lume inventată ori lăsînd-o să se desfășoare în toată puritatea ei. Lumea lui Coșbuc este un spectacol inventat, de la ceremonialul general-uman, *nunta* și *moartea*, la feeria arhaic-infantilă, hibernală sau estivală *(Iarna pe uliță, Noapte de vară)* sau la feericul pur *(Nuntă în codru)*. Procesul deghizării elementelor naturale rămîne mecanismul central care transformă mitologia într-un spectacol plin de vervă și grație, și care, de fapt, îl îndepărtează pe poet de miturile naturiste. Coșbuc nu are apetit pentru elementar sau pentru marile metafore cosmice. Toată mitologia sa se bazează pe un proces continuu de substituiri, în care prezidează fantezia vioaie și șăgalnică, precum și un deosebit simț al relativității. Personajele feminine au proprietățile regnului vegetal în cea mai mare parte, după cum elementele naturale apar deghizate în personaje umane, care, la rîndul lor, sînt „surogate" ale mitologiei clasice: satiri, nimfe etc. O singură morală are această lume feerică încîntată de propriile-i jocuri: buna dispoziție și demnitatea naturală. Și un singur scop: provocarea plăcerii. Întratît de puternică este această dominantă încît însuși eroicul ar fi prea puțin afectat de tragism. În intenția de a realiza o epopee națională, Coșbuc cuprinde o mare perioadă din istoria poporului român, respectiv de la daci pînă la războiul de independență. Eroicul se manifestă diversificat în acest spațiu. dublat întotdeauna de un sens politic, polemic. Fie că e vorba de eroul-filosof, de legislator, de voievodul medieval (Gelu) ori de eroul popular, anonim, comună le rămîne umanitatea. Toți sînt aduși într-un spațiu de familiaritate, lipsiți fiind de aura mitică, de legendar. Și asta din convingerea că adevăratul eroism se întîlnește doar în istoria reală a unui popor. În *Decebal către popor* apare figura cea mai tipică a eroului național. Decebal este un „filosof" luminat și nu un rege barbar. Pentru el războiul înseamnă o chestiune de conștiință și nu o „înstrăinare", cum va fi și pentru ostașii anonimi în lupta pentru independență din 1877. Eroismul constă în rațiunea dreptului de a fi: eroul acesta are libertatea de a alege, înțelegînd lupta ca pe o necesitate. Achile, „bastardul divin", supus destinului său, acționa din orgoliu și răzbunare. Decebal cunoaște, în interpretarea lui Coșbuc, civilizația secolelor moderne. El este un „luminist". Discursul său în fața poporului nu e simplă retorică, ci un gest patriotic. „Filosoful" este mai întîi un cetățean, pentru care suprema valoare rămîne libertatea. Eroul dezvoltă un veritabil cod al onoarei cavalerești, iar îndemnul său la luptă pare o dezlănțuire de forțe copleșitoare. Nu e însă un cîntec războinic primitiv. Impresionează aici angajarea rațională, așa ca în întreaga poezie coșbuciană.

PETRU POANTĂ

Octavian GOGA

S-a născut la 1 aprilie 1881, în comuna Rășinari, județul Sibiu. A murit la 7 mai 1938, în București. E înmormîntat în mausoleul din Ciucea, județul Cluj.

Pseudonime și abreviațiuni folosite: *Octavian, Tavi, Sfinx, Othmar, Agog, Nicu, Nic. Otovă, Lia, Ion Codru, Sanherib, Ion Bratu, Sisifus, Tantalus, Silex, Aegrotus, O. G. Yorik, Stix, Pygmalion, G.*

După studii medii la Sibiu și Brașov [bacalaureatul în 1900], urmează cursurile Facultății de litere și filosofie de la Universitatea din Budapesta.

Debutează cu poezie în Tribuna *(nr. 275, 24 decembrie 1897).*

Opere fundamentale: Poezii, *Budapesta, 1905,* Ne cheamă pămîntul, *București, 1909;* Din umbra zidurilor, *București, 1913;* Cîntece fără țară, *București 1916;* (poeme postume), *București, 1939;* Versuri, *București, 1957, cu o prefață de M. Beniuc;* Opere, *I—II, București, 1967, colecția „Scriitori români", ediție îngrijită, prefață, note bibliografice și indici de Ion Dodu Bălan.*

Publicistică: Precursori, *București, 1930.*

A scris și teatru (piesele Domnul notar, *1914 și* Meșterul Manole, *1928). A tradus excepțional* Tragedia omului *de Madách Imre (1934) ca și numeroase poezii din Petőfi Sándor și Ady Endre.*

Referințe critice: *G. Călinescu, în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *1941; Ion Dodu Bălan,* Octavian Goga, *monografie, 1971, Domokos Sámuel,* Octavian Goga a Költő és műfordító*(O. G. poetul și traducătorul), București, 1971.*

Obună parte a istoriei și criticii noastre literare a restrîns universul poeziei lui Octavian Goga sub cupola unei singure formule: „poetul pătimirii noastre", care, oricît ar fi de aforistică și de pregnantă, nu poate cuprinde toată amploarea și diversitatea unei personalități atît de complexe și de contradictorii, a unui poet național în toată puterea cuvîntului. Cu atît mai puțin, caracterizările de „poet al satului", al Transilvaniei sau al „dezrădăcinării" nu vor putea defini pe deplin versurile care încheagă imaginea unui liric mesianic, nu numai din elemente romantice, ci și din cele simboliste și semănătoriste, nu vor putea contura structura intimă a unui poet vaticinar, căruia nu-i scapă nici gesturile solemne și eroice ale unui trecut glorios, nici geamătul robului lovit, nici vehemența revoltatului, nici vaietele mulțimii, nici tumulturile sonore ale durerii, nici mînia împotriva oprimării, nici undele nostalgice ale drumețului îndrăgostit de soare, nici amărăciunea norocului și-a nenorocului unui neam întreg, nici fiorul naturii și al dragostei,

nici aspirația spre o lume mai bine orînduită.

Goga este, indiscutabil, un poet social și național. Cu el se încheie șirul de poeți romantici viticinari și dominația unui anume tip de poezie tradițională, și tot cu el se deschide discret calea poeziei moderne, inaugurată de Macedonski și continuată cu mijloace atît de originale de Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia, Alexandru Philippide și alții, care nu vor nega, ci vor inova în spiritul tradiției bunei poezii românești și universale. Goga a fost el însuși un continuator al marilor tradiții în diversele domenii în care a activat, știind a le da dimensiunile și nervul epocii sale. Poezia lui, profund legată de destinul poporului, continua și afirma energia spirituală, ținuta demnă, fermitatea și aspirațiile confraților rășinăreni, jalea și mînia mocnită a strămoșilor iobagi de pe Tîrnave, dar și sensibilitatea rănită a intelectualului epocii sale, nelinștile și frămîntările lui, nu numai pe coordonatele „dezrădăcinării", ci și al condiției umane, în genere. De aceea spunem că opera lui artistică nu poate fi înghesuită în limitele unei formule unice. Ea urmează complexitatea epocii pe care o exprimă și meandrele biografiei poetului.

Prin ceea ce are mai bun și mai durabil în poezia sa, Goga realizează o admirabilă monografie lirică a satului transilvănean, cu însușiri specifice, caracteristice pentru un anumit moment istoric al existenței sale. Pentru a descifra semnificația adîncă și exactă a versurilor lui Goga, trebuie precizat că nu e vorba de un sat etern, înțeles ca unică și indestructibilă celulă națională, hărăzit de providență să asigure perenitatea neamului, ci de un sat bine definit, de un sat al durerii și-al revoltei, cu o fizionomie morală determinată de condiții istorice concrete. E satul de la sfîrșitul veacului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea. E un sat strivit de nedreptăți, dezarmat și deznădăjduit, un sat „de-a pururi fără crezămînt la Dumnezeu acolo-n cer și la-mpăratul pe pămînt", ai cărui locuitori, într-o vibrantă rugăciune și amară frămîntare sufletească, mărturisesc simbolic, în fața amintirii lui Ștefan cel Mare, că „n-avem nimic în casă..."

Satul acesta „din marginea de codru", „orfan de cîntece și glume" și cu mult „prisos de jale, căruia ursitoarele i-au hărăzit să-l părăsească voinicii, așa ca din fiecare casă să-i plece un pribeag *(Așteptare)*, e satul vechi, în care se citea încă *ceaslovul (Bătrînii)*, e satul *copilăriei* poetului, cu *părinții*, cu *casa părintească*, cu *nănașe*, cu *fine* și *cumetri*, reconstituit de amintiri extrem de vii și de plastice. Satul lui Goga e, în fond, o mare falimie umană, în care oamenii, legați prin același destin existențial, se află în raporturi de *cuscri* și *cumetri*, *tată*, *mamă*, *mătușă*, *nepoți*, *frați* etc., poetul realizînd un adevărat inventar al gradelor de rudenie, care formează satul, ca personaj colectiv.

Satul lui Goga e un univers foarte bine definit și unitar, o structură în care totul se subliniază într-un pronume personal cu un conținut îmbogățit, *Noi*, însemnînd precis la el satul, neamul, întreaga existență românească din Transilvania. E un sat-personaj moral, social și istoric. Un sat al muncii, al valorilor etice perene, al unei osmoze aproape mitice cu natura. E un sat al duioșiei, al nostalgiei și amintirilor răscolitoare, cu oameni de omenie, care se confruntă cu destinul, cu vremurile maștere și rele, un sat al durerii și-al bucuriei, un sat al iubirilor idilice ori pătimașe și, mai presus de toate, un sat al nădejdilor izbăvitoare. E un sat structurat parcă în categorii etice și estetice fundamentale cărora le lipsesc nuanțele prea rafinate, dar nu și esențele definitorii de care orice om de la noi se simte legat prin invizibile rădăcini. De aici atracția psihică pe care o exercită poezia lui Octavian Goga, părînd a acționa în virtutea unei legi a gravitației spirituale ce ne integrează și ne orientează în universul ei de gîndiri și simțiri.

Opera și activitatea lui Octavian Goga sînt, firește, profund contradictorii. Din ele se conturează pe de o parte imaginea poetului militant cu „pieptul zbuciumat de doruri", purtînd în brațul său „tăria urii și-a iubirii", privind spre soarta celor rămași în urmă, în umbra

istoriei, gîrboviți de povara nedreptăților. E chipul celui ce poartă în versul său: „...tot amarul, toată truda / Atîtor doruri fără leacuri / Și viforul în care urlă / Și gem robiile, de veacuri", ale oropsiților ce duc „... cu brațele-amîndouă / A muncii rodnică povară / Sub strălucirea-nlăcrămată / A dimineților de vară".

Figura acestui poet, așa cum se desprinde ea din zguduitoarea frescă a satului transilvănean, închegată în volumul *Poezii* (1905), din acel tulburător și tragic *Ne cheamă pămîntul* (1909), ecou simbolic al răscoalelor țărănești din 1907, din drama omului înstrăinat, „fără țară", care se simte „o lacrimă tîrzie din plînsul unei mii de ani", din zbuciumul poetului profet, care se impune solemn din volumele *Din umbra zidurilor* (1913), *Cîntece fără țară* (1916) și postumul *Din larg* (1939), această figură originală se proiectează luminos și tragic, nu însă fără umbre și contradicții, în fruntarul literelor românești, între valorile poetice de prim rang. În contrast cu acest chip luminos, se desprinde treptat — din puține poezii, e adevărat — ca și dintr-o parte din volumele de publicistică. *O seamă de cuvinte* (1908), *Însemnările unui trecător* (1911), *Strigăte în pustiu* (1915) și mai cu seamă *Mustul care fierbe* (1927), din ce în ce mai vizibil, imaginea întunecată, brăzdată de grave rătăciri ideologice, a unui politician renegat, cochetînd în cele mai reacționare forme de guvernămînt și patronînd chiar cu faima numelui său acte de huliganism notoriu. Strălucirea talentului a fost prea puternică însă, și fruntașul unui partid reacționar n-a putut anula o creație autentică, menită să stea alături de cei care au dat glas revoltei sociale a țăranilor ardeleni, în spiritul tradiției lui Andrei Mureșanu, autorul *Răsunetului*, a lui George Coșbuc, cel ce a scris poezii scăpărînd de revoltă ca: *In opressores*, *Doina*, *Noi vrem pămînt*, a lui Ștefan Octavian Iosif, autorul *Patriarhalelor* și al acelor tulburătoare balade haiducești, distilate la temperatura sufletului unui poet de o rară sensibilitate.

Ca pînzele bătrînului Brueghel, poezia lui Goga, privită în întreaga ei desfășurare, respiră un aer de grandoare și tristețe. Imensele scene de fundal desfășurate peste întinderea spațiului și timpului nostru istoric, din poeziile *Oltul*, *Plugarii*, *Noi*, *Clăcașii*, *La noi*, îi asigură o anume maiestate, uneori tragică, alteori senină, episoadele și figurile din primul plan, micile tablouri rustice, ocupațiile zilnice, evenimentele voioase sau amare din viața țăranilor sînt integrate uneori cu o anume liniște epică, cu o anumită solemnitate de hrisov domnesc în ritmul vieții universale, alte dăți cu o dezlănțuire retorică de o mare substanță lirică și de o excepțională vigoare a expresiei. Se desprind pe rînd și se perindă, ca pe o peliculă de film, tablouri colective, înfățișînd, ca și la Șt. O. Iosif și G. Coșbuc, petreceri rurale, figuri și scene memorabile, adesea tragice din viața oamenilor, care se conduc după legea nescrisă a omeniei și după datina pămîntului strămoșesc. O anume filosofie a destinului, înțeles ca o lege veche a neamului, alimentează și ea tragismul poeziei lui Goga.

În poezia lui, s-a spus pe bună dreptate, adeseori, omul anume dispare, pentru ca să apară timpul, și astfel satul însuși devine tipic pentru toate satele din Ardeal. Nu e vorba, desigur, de o cronică, ci de transfigurarea poetică a unei anume realități sufletești, în ultimă instanță. În lumina unei asemenea atitudini lirice se profilează dascăli ideali, dăscălițe-mucenice, preoți cu aureolă de apostoli, lăutari, cîntăreți ai durerii comune, bătrîni însingurați care-și așteaptă feciorii duși în slujbă la împăratul, neveste care sporesc cu fusul fuiorul în serile de șezătoare, cînd un uncheaș sfătos spune basme cu Feți-Frumoși și Ilene Cosînzene. Toți oamenii versurilor sale sînt animați de un ideal măreț, de dorul libertății, al dreptății sociale și-al independenței naționale, într-un singur stat unitar, România. Acestui scop, Goga i-a jertfit întreaga sa tinerețe. Pentru realizarea idealurilor naționale și sociale, în poezia lui Goga întreaga natură se solidarizează cu cei oprimați, de la stropul de rouă la firul de busuioc, de la bătrînul Olt și străvechiul codru, pînă la „cetatea eternelor stele". De aceea, ca și-n

grandioasa epopee sadoveniană, și la Goga natura este „istorizantă", în sensul că reține în tainele ei nenumărate evenimente istorice, sociale, politice ale poporului român, ori din viața de toate zilele ale omului necăjit. Neîmplinite încă, aceste deziderate dau poeziei lui Goga o notă tragică, gravă. Așa se explică faptul că în majoritatea versurilor sale tremură duioșia, murmură plînsul, cade lacrima, se aude oftatul, înfioară geamătul, dînd toate împreună sentimentul acelei mari neliniști și tulburătoare jelanii, exprimată într-un plîns înăbușit, dar demn și protestatar.

Poet național în toată puterea cuvîntului Goga s-a arătat totodată receptiv la contactul cu orizonturile largi ale culturii universale, introducînd în poezia sa un sistem de referințe intelectuale care e asimilat organic în atitudinile lirice, în valorile stilistice ce depășesc mult stricta arie românească, deși structura limbajului său poetic se sprijină pe graiul și pe stilul cărților vechi. Ceea ce trebuie subliniat este faptul că, în zarea spiritului uman universal, Goga exprimă experiența sa proprie, personală și națională, impunînd o sensibilitate nouă și originală, care este și a poporului căruia îi aparține. El știe că în împărăția universalității nu se poate intra decît pe poarta națiunii tale, pe ușa ta proprie.

Produs al suferinței, al luptei poporului pentru eliberare națională și dreptate socială, expresia sinceră a sensibilității colective frămîntat cu propriul vis al poetului, poezia lui Octavian Goga, exprimată în limbajul aparent bolovănos, dar cu minereu de aur, al graiului ardelenesc, împletit cu limba hrisoavelor vechi și a „vechilor cazanii", aduce în cîmpul poeziei românești, prin energica ei chemare la luptă, o viziune proprie asupra realității, un univers poetic specific, plin de jale și de nădejdi, de visuri mărețe și regrete, un univers zbuciumat ca un ocean în adîncuri. E o lume necunoscută în literatură română înainte de Goga în toate aspectele și sensurile ei, și de care, după apariția lui, nu ne putem apropia, fără a-i avea în minte versurile, de o structură prozodică atît de originală și de o atît de tulburătoare frumsuețe. Goga a creat un univers artistic autentic și original, un stil propriu și pregnant, care dau o notă aparte poeziei sale cu trăsături de „elegie eroică". Dinamic și aprins de cele mai multe ori, versul lui Goga are alte dăți o sobrietate clasică, o voită sărăcie de culoare și sonuri, rămînînd măreț în simplitatea lui, ca stîncile munților.

Dramaturgul, traducătorul și publicistul — firește cel de pînă la 1920 — completează și împlinesc universul creator structural unitar al lui Octavian Goga, una din personalitățile proeminente din cultura românească a primelor două decenii din secolul al XX-lea și una din cele mai reprezentative ale literelor românești, în general. „Vor trece anii — scria Tudor Vianu, în *Universul literar*, cu prilejul morții poetului — în scurgere neistovită, vor apărea mereu copii care vor crește și tineri cari vor îmbătrîni de-a pururi imaginea lui Octavian Goga, așa cum, în nopțile senine, valurile Oltului duc, pe crestele lor, chipul strălucitor al luminii".

Temperament vulcanic și pasionat, de o uimitoare disponibilitate, Goga nu s-a închis niciodată în perimetrul culturii naționale, care, deși a venerat-o, nu l-a împiedicat să-și manifeste curiozitatea pentru alte culturi. A cunoscut de mic literaturile maghiară și germană, apoi, cu trecerea anilor, pe cea latină, franceză, italiană, engleză, spaniolă și rusă. A făcut prin țările respective călătorii și și-a notat fugar impresiile care denotă o cunoaștere temeinică a istoriei acestor popoare și a culturii lor.

Coordonatele caracteristice ale poeziei lui Goga sînt, neîndoios, produsul unor realități social-istorice, dar modul lor de expresie, nuanțarea lor filosofică e determinată și de anumite influențe literare. Sentimentul dezrădăcinării, nevoia pe care o resimțea de a se reîntoarce în lumea satului era impusă în primul rînd de solidaritatea sa cu idealurile de libertate națională și socială. Ea s-a plămădit, însă, și sub înrîurirea unor lecturi. Goga realizează în lirica noastră un fel de eseninianism *avant la lettre*, prin regretul de a fi părăsit satul, prin neputința de a fi părăsit satul, prin neputința de a se integra orașului cu civilizația lui modernă și mondeni-

tatea lui, prin acel sentiment de vinovăție față de cei rămași în urmă „cu umeri gîrbovi de povară", prin noul tip de lirică cu adresă, cu ecouri epistolare.

Legăturile cele mai bogate le-a avut Goga cu literatura maghiară, pe care a cunoscut-o foarte bine și din care a tradus magistral. Pe Petőfi Sándor („...Poetul Petőfi — scrie Bogdan Duică — fusese pentru el un apostol al libertății. Petőfi îi întărea dorul de libertate și credința în prăbușirea inevitabilă a șubredului imperiu habsburgic"), pe acest mare poet al libertății din care Șt. O. Iosif tălmăcise, în 1896, o culegere de *Poezii alese* și în 1897, poemul *Apostolul*, Goga îl cunoaște perfect. În poezia pe care i-o dedică în volumul *Cîntece fără țară* (1916), *lui Petőfi*, își va mărturisi, de altfel, gelozia pentru destinul geniului aureolat prin moartea eroică pe cîmpul de luptă. Goga năzuia să fie, măcar în timpul vieții sale, un poet tot atît de reputat, în Ardeal, cum a fost Petőfi, care și-a dat viața pentru libertate, în 1849, pe cîmpul de luptă de la Sighișoara.

Remarcabil a tălmăcit Goga și pe Ady Endre, pe care l-a stimat și l-a admirat cu toată ființa sa, și care, la rîndu-i, i-a purtat aceleași sentimente.

Era de așteptat ca un cunoscător atît de profund al limbii maghiare și un traducător, atît de înzestrat să fie prețuit de literații și scriitorii unguri. De aceea, o prestigioasă societate literară din Budapesta l-a ales membru al ei și numeroși scriitori maghiari au tradus din versurile sale.

E grăitoare aprecierea pe care, la moartea marelui poet, N. Bánffy o făcea lui Octavian Goga: „E datoria noastră să-l amintim ca pe traducătorul celor mai mari poeți ai noștri... Traducerile sale sînt într-adevăr fără pereche. Le-ai crede stihuri noi, dacă n-ar urma cu precizie uimitoare nu numai linia de gîndire și ritmul originalului. ci toate imaginile, chiar toate cuvintele. Numai un mare poet poate traduce astfel. Dar numai aceasta n-ar fi deajuns, oricît de rar și dumnezeiesc ar fi darul de a te naște poet. Se mai cere și dragoste. Dragoste adîncă, armonie intimă cu opera originală. Iubirea fanatică a tot ce este artistic. Și această mare însușire, dragostea de cultură, l-a călăuzit veșnic. În toate chestiunile de artă i-am întîlnit totdeauna osîrdia și ajutorul".

Octavian Goga a știut să facă, mai întotdeauna, distincția între poporul maghiar oropsit, pe care l-a stimat și l-a iubit, între cultura maghiară, între scriitorii legați ai popoarelor, și între politica statului exploatator, oprimator al popoarelor. Faptul acesta îl exprimă poetul în nota care însoțește traducerea tabloului I din *Tragedia omului* a lui Madách Imre, în revista *Luceafărul*, subliniind necesitatea cunoașterii reciproce a celor două popoare, pe care istoria le-a hărăzit de secole să trăiască atît de apropiate. Goga este un strălucit cunoscător al limbii și culturii maghiare, era un spirit frămîntat el însuși de problemele vitale ale omului, un poet de larg suflu liric, un pasionat al ideilor filosofice. Ori, prin problematica lui socială-filosofică, poemul lui Madách corespundea perfect sufletului agitat, mereu în furtună și bîntuit de patimi al poetului de la Rășinari.

Mai trebuie observat că în structura ei intimă, poezia lui Goga e o poezie a tragismului și pe această coordonată își găsește afinități multiple cu aceea a lui Madách. În plus, nu poate fi uitată înclinația lui Goga spre genul dramatic.

Tragedia omului, în care marele scriitor ungur s-a încumetat a fi în același timp poet vizionar, doctrinar politic, filosof, teolog și istoric, firește frămîntat de numeroasele contradicții și întrebări eterne, urmărește într-o largă desfășurare istoria destinului însuși al omenirii, ca și rostul „minunatului glob de văpaie" care e planeta noastră, în nemărginita armonie cosmică. Destinul individului, și mai ales al colectivității, e mereu prezent, în versurile lui Octavian Goga, *Oltul*, *Plugarii*, *Noi*, și alte poezii care arătau la fel, o „tragedie" a omului simplu.

Excelenta traducere a lui Octavian Goga transpune valorile originalului, este un act de înaltă prețuire pentru Madách.

Legată de probleme politice la ordinea zilei, de frămîntări sociale și na-

ționale pe care istoria, lupta poporului nostru le-a rezolvat pentru totdeauna, poeziei lui Octavian Goga i s-a prezis de către unii esteți o soartă tragică: uitarea. S-a vorbit, nu o dată, de caracterul caduc al fondului poeziilor lui Gogo, socotindu-se că a rămas fără obiect pe măsură ce idealurile pentru care a luptat s-au realizat. Va mai avea ea audiență la public? se întrebau unii.

Răspunsul l-a dat, de altfel, scurgerea vremii, cele opt decenii care i-au consolidat gloria literară în conștiința întregului popor. Au dispărut în uitare așa-zisele poezii pure, pretinsă expresie a unui fals „etern uman" și a rămas, în schimb, vie, emoționantă, actuală și perenă, poezia socială și patriotică a lui Goga. Au rămas mișcătoarele sale cîntece de dragoste și petrecere. Au rămas tocmai pentru că, în adevăr, „etern uman", Goga a gravat, în culorile specificului național, cu o dăruire și un talent excepțional, chipul vremii sale, zbuciumările unui suflet uman complex și autentic.

ION DODU BĂLAN

ION AGÂRBICEANU

S-a născut la 12 septembrie 1882, în comuna Cenade, județul Alba. A murit la 28 mai 1963, în Cluj. Școala primară la Cenade (1888—1891), gimnaziul și liceul la Blaj (1891—1900), Facultatea de teologie din Budapesta și Facultatea de Litere, limbi clasice, istorie și limbi romanice (1900—1905). A debutat în Unirea, *Blaj (1899). Colaborator din 1902 la* Luceafărul. *Conduce publicațiile:* Patria, Transilvania *și* Tribuna.

Opera: De la țară, *1905;* În clasa cultă, *1909;* Două iubiri, *1910;* În întuneric, *1910;* Arhanghelii, *1914;* Luncușoara în Paresemi, *1920;* Popa Man, *1920;* Ceasuri de seară, *1921;* Chipuri de ceară, *1921;* Trăsurica verde, *1921;* Spaima, *1922;* Dezamăgire, *1924;* Legea trupului, *1926;* Legea minții, *1927;* Stana, *1929;* Biruința, *1930;* Dolor, *1930;* Răbojul lui sf. Petre, *1934;* Sectarii, *1938;* Licean... odinioară, *1939;* Amintirile, *1940;* Jandarmul, *1941;* Domnișoara Ana, *1942;* Vremuri și oameni, Lume nouă, *1943;* Vîltoarea *1944;* Din copilărie, *1956;* Din munți și din cîmpii, *1957;* File din cartea naturii, *1959;* Faraonii, *1961;* Opere, *1—9, 1962—1976;* Din pragul marei treceri, *1978.*

Referințe critice: Eugen Lovinescu, Pași pe nisip, *2, 1906; G. Călinescu,* Istoria literaturii române..., *1941; Mircea Zaciu,* Ion Agârbiceanu, *1955; C. Regman,* Agârbiceanu și demonii, *1973; D. Vatamaniuc,* Ion Agârbiceanu. Bibliografie, *1974; M. Vaida,* Mitologii critice *1978.*

Pînă i-au murit pe rînd, unul cîte unul, copiii, n-a ştiut pentru ce se zoleşte atîta. Acum, cînd Păunița sta cu luminița de ceară la căpătîi, simțea Fefeleaga că toată viața pentru copiii aceştia s-a chinuit". Moartea copiilor, toți la aceeași vîrstă, Fefeleaga o știe de la un timp, o simte ca pe o condamnare nescrisă, dar inevitabilă, precum absurdul. După ultima lumînare aprinsă la ultimul sicriu, urmează vinderea calului, sfîrșitul trudei sisifice... Dar aceasta nu e decît neantul, orice sens al vieţii ei dispare, e copleşirea cu absurd, cu lipsa de scop şi ideal — atmosferă irespirabilă. Fefeleaga, ca variantă feminină a mitului lui Sisif stimulat de forța dragostei materne, încetează de fapt odată cu dispariția scopului muncii.

„Îndeosebi m-a impresionat latura de suferință din viața sătenilor", notează Agârbiceanu în *Mărturisiri. Suferințe* — cum şi-a intitulat o povestire din 1906 — ar putea fi cuvîntul simbolic care definește rezumativ prozele sale. O multitudine de portrete, de împrejurări întipărite în ochiul amintirii, iluminări de o clipă asupra unui moment dramatic din viață — acestea sînt „suferințele": *Luminița, Fefeleaga, Dura lex, Vedenii, Angheluș...* Din toate aceste destine se înfiripă un epos, un basm aspru şi adevărat cu vuiete de istorie, statornic, cu permanențe profunde, prin entitățile sale de mitologie transilvăneană.

Din ogorul părintesc, din pulberile lucitoare de la Roşia, din munți, scriitorul își culege mostrele de o puternică materialitate. Dintr-o mînă în alta își trece țărînele cu gestul demiurgic al zeului care face lumea. Astfel se nasc universurile lui Agârbiceanu, destinele lui răscolitoare prin forță, iradiind un magnetism teluric, vibrant. Simțul istoric moştenit de la înaintaşii ardeleni se manifestă în proza sa nesilit şi cu o naturalețe de stejar crescut, de-a dreptul şi neîntrerupt, din ghinda lui. E filonul autentic ce se pronunță fără ostentație, ca o senzație de eternitate a pămîntului ca izvor de tradiție şi legendă, de mitologie şi pîine. Chiar şi atunci cînd descrie fapte întîmplate, spune mai întîi „asta-i poveste" şi apoi: „Adică vorba vine că-i poveste. Da' n-a fost poveste. A fost istorie adevărată". Urmează relatarea propriu-zisă, mai bine zis o frîntură din legenda acelei femei neobişnuite care s-a chemat Ecaterina Varga: „...mulți spuneau că, noaptea tîrziu, în casa ei se vedea lumină mare, ca şi cînd ar fi fost o vîlvătaie de foc, care se-nălța şi apoi scădea repede, ca şi cînd şi-ar fi pus deasupra aripi mari întunecate. Era tînără şi, cît mi-aduc aminte, tare frumoasă femiee, dar vorbe femeieşti, de dragoste, din gura ei n-a auzit nimeni. Şi erau pe-atunci mulți junişani care-i dădeau tîrcoale, care-ar fi vrut să se prindă-n vorbă cu ea. Da' Doamna Catalina ca şi cînd n-ar fi fost femeie! Alte gînduri se vede c-o munceau pe dînsa, şi ochii ei ardeau totdeauna, ca de-un foc ascuns. Şi-mi aduc aminte că era mai mult supărată decît voioasă" *(Doamna Catalina)*.

Mitizarea săvîrşită de scriitor e de obicei de tip folcloric, făcută după ritualul fabulației orale a povestitorului popular. Reacția de „compătimire", de care însuşi îşi dă seama, imprimă un unghi sentimental, o dorință de „catharsis" şi alinare caldă, de compasiune, care înrourează figurile contemplate. De aceea nu cred că se poate discuta, în cazul lui Agârbiceanu, despre „forma cu desăvîrşire clasică a caracterului moralist aşa cum l-au practicat Teophrast şi La Bruyère" — precum afirma I. Negoițescu. Nu e destul de „rațional", de cinic chiar, Agârbiceanu, spre a construi caractere în sensul pur clasic. Se apropie prea mult cu obrazul de ceea ce numeşte „chipuri de ceară", şi răsuflarea sa le atinge fierbinte, le învăluie, schimbîndu-le le poate şi topi...

Unda de romantism care bîntuie constant atmosfera nuvelisticii sale izvorăşte din basm, din vizionarismul mitologic sau folcloric românesc. Izbînda binelui, triumful dreptății expus uneori schematic, vine din setea elementară de adevăr şi finalitatea pozitivă a povestitorului popular. Simțim mereu prezența autorului ca o compătimire şi cîteodată gestul „demiurgic" de a încerca, printr-o simplă zvîcnire de condei, să schimbe destinul şi fatalitatea implacabilă ca

o condamnare ce supune existența personajelor. Dorința de a „rezolva“ soarta lumii prin cuvînt, ca adevăr moral, nu-l părăsește pe scriitor. Aceasta e lupta lui. El e deplin în momentele cînd e realist, ca în *Fefeleaga*, *Dura lex* sau *Stana*, ori cînd în fumegații lirice de mit folcloric se abandonează vîlvelor și fantasmelor.

Marele moment epic al lui Agârbiceanu, dincolo de narațiuni și nuvelistică, rămîne romanul *Arhanghelii*, puntea temeinică dintre Slavici și Liviu Rebreanu.

Lectura *Arhanghelilor* e o ceremonie aspră, cartea ne apare azi, în plin veac XX, precum discursul unui ascet, dînd o grea pildă epică după legile implacabile ale vechilor moraliști. Recitind alături de experiențele alambicate ale noului roman francez, după Kafka și Joyce, această poveste simplă cu oameni pietroși, ea dobîndește evidența unei dimensiuni acoperite, dezvăluind poate tocmai pe adevăratul Agârbiceanu. „Părintele“, care comentase pentru sine Epistolele Apostolului Pavel, care „predică“ în fiecare narațiune, marele înțelept al moralei, avea totuși și o altă identitate... Bizar... Ca și cum lovind cu toiagul în muntele unei măreții uscate, de stîncă, cititorului i se relevă o imagine nouă, pentru că acolo unde nu bănuia a țîșnit apă; ceea ce el luase ani la rînd, crăpătură seacă, era de fapt rană vie din care sîngele pămîntului se oferă ofrandă însetaților de omenie. În *Arhanghelii*, Agârbiceanu dovedește un fenomen similar cu ceea ce Zarifopol observase în Kreutzer-Sonate de Tolstoi. Despre nuvela tolstoiană, criticul remarcă: „Cetitorul obișnuit a privit-o din capul locului ca o teză morală, și altceva n-a văzut în ea“. În *Arhanghelii*, demonstrația doctrinară se realizează prin cuplul Elenuța — Vasile Mureșanu, care, orice s-ar zice, sînt șterși de tumultul epic ca niște palide scheme morale, idei neconvertite în oameni.

Preotul din Gureni îi scrie Lenuței sale despre „ciripitul și larma alor șaizeci de copii, de la 6 pînă la 12 ani“ — imagine care îi „umezește ochii“, izbutind să-l ridice deasupra lumii „oamenilor plini de patimi!“ Personajele pozitive sînt de-o atît de desăvîrșită cumsecădenie, încît universul lor e acela al unor păpuși ridicole. Acești copii cuminți ai rațiunii, turnați perfect în matricea normei morale, vorbesc monoton ca niște ucenici disciplinați ai destinului. „Învingerea o să fie a noastră, Elenuța — zice fratele Ghiță —, nu-ți pierde curajul, Vasile e un om foarte cumsecade, și sperăm ca părinților să li se mai schimbe vederile. O să treacă o iarnă albă, o să vie o primăvară înflorită și pe urmă...“ De la început e neîndoielnic că Lenuța, Vasile și Ghiță vor sfîrși în rai fără prihană. Ceea ce Zarifopol observa în personalitatea tolstoiană se potrivește, în acest caz, întocmai lui Agârbiceanu. Făpturile imaculate, principiul bun, ca unul dintre termenii conflictului, reprezintă „intenția morală“. Pentrucă la fel ca în Kreutzer-Sonate, în *Arhanghelii* toate acestea au rămas doar o simplă intenție formală.

Bunele sfaturi dispar cînd apar demonii, acea populație de sentimente obscure care bîntuie „lumea oamenilor plini de patimi“ — cum declara înspăimîntat în epistola sa virtuosul popă din Gureni. Dar pe pămînt se întîmplă astfel... Pe o prispă de munte ars de febra aurului, halucinant, Iosif Rodean își rostește gîndul: „Vezi satul ăsta? (...) E al meu întreg, îi bag în buzunar pe toți Vălenarii, cu băițele lor cu tot! Vezi drumurile, potecile pe colnice? Toate trag, toate se-ntîlnesc la mine în curte! Da, privește ori încătrău vei voi! Peste foarte puțin timp nime nu va putea trece între Corăbioara și muntele Vlădenilor fără ca să fi călcat pragul curții mele. Voi fi tot mai temut, tot mai puternic“. Momentul e unul dintre puținele documente autentic faustice în literatura română.

Aurul... Iată forța care declanșează resorturile patimilor. În poem, aurul acesta e un simbol general al puterii prin avuție, e un aur abstract. Bancherii balzacieni, burghezii lui Galsworthy, ciocoii lui Filimon, „Craii“ lui Mateiu I. Caragiale, „Leoparzii“ lui Vinea cheltuiesc aur metamorfozat, fasonat în monezi, travestit în hîrtii cu embleme de state și pajure. Se lucrează îndeobște cu bani gheață, cu acțiuni, cu cecuri, cu bijuterii etc. Nu cu aurul-pămînt. Chiar dostoievskianul Raskolnikov în timp ce

o asasina pe bătrîna cămătărească se gîndea la fericirea lui iluzorie, așa cum gîndesc disperații săraci, frustrații, pe care filosofia nu-i mai ajută, și atunci inventează crima, ca abolire a răului. În general, în marile afaceri circulînd ca subiecte în epica universală se plătește în bancnote, în genere cu aur abstract. Iată prin ce se detașează dintrunceput romanul lui Agârbiceanu.

În *Arhanghelii*, sursa ascunsă a antinomiei e aurul-pămînt. Proprietatea asupra zăcămîntului de minereu, atingerea nemijlocită a țărînei cu metal prețios, senzația de cantitate, de materie brută, calitatea de comoară a aurului, crează o psihoză specifică, o isterie, o ceață de mister ... În fine, aurul e și o stihie, e bucată cu bucată rupt din coasta naturii, smuls stîncii printr-o violare eretică a legilor firești. Febra aurului, cu lăcomia ei, orbește și dezumanizează. Mai brutal decît în operațiile pur bancare sau în șiretlicurile financiare, în lumea aurului-pămînt conflictele se manifestă cu violență. Aparențele nu pot ascunde esența, personajele nu se pot măslui sub metafore și alambicate sforării moderne. E un univers rustic, primar, cu izbucniri primitive. Căutătorii de aur sînt niște țărani, care sapă, intră în munte, încă neproletarizați. Oameni care au conștiința încălcării legilor naturale prin intrarea silnică sub pămînt ... Superstiția plimbă eșarfe negre peste ochi și întunecă mințile băieșilor. Proporțiile sînt alterate, infestate structural de întîlnirea omului cu aurul-pămînt. Asistăm la o dezagregare morală. Și totul se întîmplă în Munții Apuseni, în miezul unui imperiu în care eroii sînt o populație oprimată. Memoria pămîntului, a oamenilor ascunde o istorie aspră, cu vărsări de sînge. Despre acestea nu se pomenește nimic, dar cititorul modern le implică fără voie acțiunii. Din punct de vedere istoric și mitic, spațiul e tragic, e centrul de gravitație tragică al Transilvaniei și al conștiinței istorice românești în genere. Tocmai de acolo, din punctul cel mai dureros al rănii istorice, se extrage pămîntul aurifer. Iosif Rodean nu e deloc un om bun, e chiar un personaj negativ ... Dar cu el pătimim și noi. Aurul pervertește, îl face să tremure, să spere, să viseze, să se ticăloșească. Povestea omului de la mina „Arhanghelii", a îmbogățitului peste noapte, e o variantă, o încercare de a găsi făptura morganatică a fericirii. Rodean e un om puternic, vital, nedeterminat din punct de vedere social: în parte țăran parvenit, brusc preschimbat în feudal, în parte capitalist vorace, el rămîne un exemplar hibrid. Aceasta, atît timp cît e proprietarul „Arhanghelilor". Din momentul falimentului, al pierderii minei, din insul hibrid feudalo-burghez răzbește țăranul. Iosif Rodean cel ruinat se întoarce la starea dintîi — rămîne țăran. El e singurul care suferă cu adevărat ... Dincolo de predicile morale plicticoase ale popii din Gureni, Iosif Rodean se luptă cu demonii, se umple el însuși de demoni și e negru de păcatele celui ce rîvnește greșit fericirea. El plătește cu aur-pămînt și suferă, e chiar gata să moară pentru o himeră. Iosif Rodean e într-adevăr himeric. În poveștile cu teme sacre, în cele despre lupta dintre Demiurg și Satan, de obicei simpatizăm cu Dracul ... Poate pentru că el e singurul care suferă, întîiul personaj tragic. Preluînd formularea lui Zarifopol, putem spune și despre Agârbiceanu că *„vede artistic, necontenit, în ciuda zelului moralistic, căruia vrea să-și închine toată voința și destoinicia"*. Iosif Rodean a fost mai tare: „Ecce homo"!

MIRCEA VAIDA

Gala Galaction

Pseudonimul lui Grigore Pișculescu. Sa născut la 16 aprilie 1879, în Dideşti, jud. Teleorman. Studii: Școala elementară în satul natal și la Roșiorii de Vede, Liceul „Sf. Sava“ din București, Facultatea de filosofie și litere, București (1899), Facultatea de teologie (din 1900), doctoratul în teologie la Cernăuți în 1909. Colaborează la Viața socială, Revista idealistă *și* Viața Românească. *A debutat cu povestirea* Pe terasă *în* Adevărul ilustrat *(1896). Încetează din viață la 8 martie 1961, în București. Opere:* Bisericuța din Răzoare, *1914;* Clopotele din Mînăstirea Neamțu, *1916;* La țărmul mării, *1916;* O lume nouă, *1919;* Răboji pe bradul verde, *1920;* Toamne de odinioară, *1924;* Caligraful Terțiu, *1929;* Pămîntul făgăduinței, *1930;* Roxana, *roman, 1930;* Papucii lui Mahmud, *roman, 1932;* Doctorul Taifun, *1933;* La răspîntie de veacuri, *roman, 1935;* Oameni și gînduri din veacul meu, *1955;* Opere alese, *ed. îngrijită de Teodor Vârgolici, cu o introducere de D. Micu, 4 vol. 1959—1965. Referințe critice: D. Caracostea,* Un poet nou, Viața Românească, *nr. 4—5, 1914; G. Călinescu,* Istoria literaturii române . . ., *1941; O. Papadima,* Creatorii și lumea lor, *1943; T. Vârgolici,* Gala Galaction, *1967; Adriana Niculiu,* Gala Galaction, Omul și scriitorul, *1971; Dinu Pillat,* Itinerarii istorico-literare, *1978.*

Opera lui Gala Galaction este tulburătoare pentru că reflectă, în substanța și viziunea ei, confruntarea, adesea dramatică, a unor flagrante tendințe contradictorii specifice personalității sale umane și artistice. Particularitatea esențială a operei sale este interferența osmotică, unitară și originală, dintre concepția laică, dintre viziunea realistă asupra oamenilor, a vieții, și tezele și preceptele biblice, religioase, pe care încerca, utopic, să le justifice, să le adapteze, să le aplice în zugrăvirea realităților umane și sociale. Trăsătura fundamentală care armonizează elementele contradictorii ale individualității sale, care le contopește într-un întreg plin de originalitate, de farmec, este umanismul.

Fondul de aur al operei sale îl constituie nuvelele, incluse îndeosebi în volumele *Bisericuța din Răzoare* (1914), *Clopotele din mînăstirea Neamțului* (1916), *La țărmul mării* (1916) și *Toamne de odinioară* (1924). Intențiile moralizator-creștine ale unor remarcabile nuvele sînt sublimate în universul lor de imagini, fără nimic ostentativ, sînt infuzate conflictelor cu discreție. Scriitorul nu-și expune ideea morală creștină cu mijloace retorice, violent didactice și dogmatice. Reținînd numai sensul general al ideii respective, îl adaptează îl ilustrează și-l explică prin intermediul artei, cu ajutorul unor fapte de viață specific și autentic umane, al unor împrejurări sociale caracteristice, capabile să distileze acest sens în imagini cu semnificații mult mai largi, cu ecouri prelungi în sensibilitatea cititorului. În aceasta constă dualitatea operei lui Gala Galaction, aspectul ei contradictoriu. Pornind adesea de la o premisă a eticii creștine, scriitorul a gref at în jurul ei o fabulație veridică, străbătută de vibrația intensă a vieții reale, de dramatismul înfruntării a două concepții opuse. Preocuparea dominantă

a lui Gala Galaction a fost aceea de a ilustra lupta dintre virtute și păcat, dintre puritate morală și ispită, dintre dogmă și instinct uman. Este ciocnirea dintre concepția de viață a scriitorului Galaction, căruia nimic din ceea ce e omenesc nu i-a fost străin, și dintre concepția preotului, supus canoanelor și inhibărilor religioase. Meritul lui Gala Galaction, în baza căruia scrierile sale au dobîndit un farmec și o valoare deosebită, este acela că, în reflectarea ciocnirii dintre puritate morală și ispită, nu s-a plasat în mod ostentativ, deliberat, pe poziția clericului, n-a încorsetat conflictele în scheme prestabilite, teziste și nu a tras concluzii rigide, nu a oferit soluții dogmatice, artificiale, ci, a lăsat să vorbească viața însăși, gîndurile, sentimentele, pasiunile, faptele cu adevărat omenești. Eroii nuvelelor acționează, conform structurii lor intime, personale, sînt oameni reali, autentici, care trăiesc cu intensitate toate împrejurările vieții lor umane și sociale. În afară de eroul din nuvela *De la noi, la Cladova*, care este el însuși preot, nici un alt personaj nu-și mai raportează faptele și simțămintele la principiile religioase. Numai scriitorul îi privește prin această prismă, dar din umbră, cu o mare discreție, cu o subtilă valoare, fără să intervină în evoluția destinului lor. Gala Galaction își înțelege profund eroii, se identifică cu stările lor sufletești, participă afectiv la zbuciumul, tristețile, bucuriile și năzuințele lor, trăiește cu aceeași intensitate dramele și pasiunile lor lăuntrice. Ca urmare, sensurile moralizator-creștine sînt estompate, anihilate de clocotul vieții reale, iar în unele nuvele inspirația și motivarea psihologică a conflictelor capătă un caracter de-a dreptul păgîn, de apostazie.

Gala Galaction este, un scriitor realist, dar dublat de un romantic. Aceasta se observă în atracția pentru dramele sufletești îndeosebi de natură erotică, pentru pasiunile lăuntrice mistuitoare, ca și în modul cum le tratează. De asemenea, în transfigurarea artistică a realității prin intermediul elementelor onirice sau al miturilor și legendelor, o serie de nuvele fiind construite prin antiteza specifică romantică, prin împletirea dintre vis și viață, dintre real și fantastic, prin introducerea unor noțiuni de magie.

Fuziunea elementelor realiste cu cele romantice este caracteristică în primul rînd nuvelelor bazate pe legende și eseuri populare, pe mituri folclorice. În *Moara lui Călifar*, Gala Galaction dezbate problema căderii omului în ispita bogăției, a setei de avuție, reluînd mitul vrăjitorului care și-a vîndut sufletul diavolului în schimbul unei comori. Nuvela *În pădurea Cotoșmanei* are la bază tot un pretext folcloric, și anume mitul fantasmei care vrăjește oamenii cu o mînă de mort. Dar Galaction nu se limitează la prelucrarea unei legende, ci, inversează schema eresului popular, spulberîndu-i fixismul. Fără a face un joc de cuvinte putem spune că nuvela demitizează un mit.

Dacă în *Copca rădvanului* ideea căderii în ispita dragostei vinovate este numai bănuită, sugerată, discret, în nuvela *De la noi, la Cladova* ea apare cu o pregnanță deliberată. Nuvela este expresia cea mai vie a luptei dintre spiritualitate și senzualitate, dintre rațiune și sentiment. Conflictul ei reproduce un proces de conștiință proiectat pe o dramă sufletească zguduitoare. Este drama sufletească, a preotului Tonea, a unui om încătușat de legile canonice. Preotul Tonea biruie tentația erotică — în concepția sa, vinovată, rămînînd un bun slujitor al altarului. Dar cu ce preț, prin ce istovitoare zbuciumare sufletească! Conținutul epic obiectiv al nuvelei demonstrează că preotul Tonea a biruit nu prin efectul purificator al religiei, simțit organic și inefabil, ci, prin deliberată inhibare, prin autoflagelare, printr-un efort de voință rațională de a nu săvîrși ceea ce nu-i este îngăduit de canoane. Și în această nuvelă, viața reală, sentimentele, se dovedesc a fi mult mai puternice decît tezele și intențiile moralizator-creștine ale scriitorului. Cel mai semnificativ moment al nuvelei este acela în care preotul Tonea, respingînd destăinuirea de dragoste a Borivojei, se duce să plîngă pe cununa biruinței sale. Plînge pentru că a biruit! Este un gest profund omenesc și nu unul clerical.

În nuvela *Gloria Constantini*, Gala Galaction dezbate problema căderii omului într-o dublă ispită, aceea a bo-

gății, a aurului și a dragostei vinovate, însă fără nici cea mai discretă aluzie moralizator-creștină. Scriitorul demonstrează, în esență, că setea de aur duce la dezumanizare, la crimă. Personajul central, Constantin Fierăscu își ucide fratele nu atît pentru că acesta l-a descoperit cu soția sa în bordei, ci pentru că l-a surprins tocmai în momentul în care dezgropase amfora romană cu monezile de aur visate și căutate cu demențială patimă.

Romanele lui Gala Galaction — *Roxana* (1930) *Papucii lui Mahmud* (1932), *Doctorul Taifun* (1933) și *La răspîntie de veacuri* (1935) — dezbat probleme de etică umană și socială, intențiile lor moralizatoare nefiind însă ostentative, rămînînd sugerate cu aceeași subtilitate artistică. Creștinismul infuzat în romane este mai mult o concepție umanitară, preconizînd iubirea de oameni, de cei aflați în nevoi și suferință, echitatea socială, dreapta judecată a celui căzut în greșeală, convietuirea pașnică dintre neamuri. Personajul central din romanul *Roxana*, preotul Abel Pavel, întrupează concepția creștinismului primar privit sub latura umanitarismului și democratismului. Îmbrățișînd „creștinismul viu și închinat durerilor populare", tînărul preot își concepe rolul ca un apostolat cu funcție socială, năzuind să vină în sprijinul „mulțimilor muncitoare și suferinde", convins că „trebuie să ne îmbrăcăm cu suferințele și cu năzuințele poporului".

Papucii lui Mahmud este romanul unui proces de conștiință, axat pe ideea reabilitării morale a personajului central, Savu Pantofaru, prin împlinirea canonului religios de a confecționa cu mîinile sale o mie de perechi de încălțăminte pe care să le dăruiască celor săraci. Scriitorul a știut însă să transpună cu mijloace consecvent realiste, într-o narațiune străbătută de fiorul vieții autentice, din care se desprind semnificații etice și social-umane de esență majoră, pe linia aceluiași umanism și democratism propriu întregii opere a lui Gala Galaction. Împlinirea canonului religios poate fi considerată un pretext, un ax compozițional, în jurul căruia se polarizează o sumă de fapte și întîmplări cu nimic mistice, dimpotrivă, în măsură să transmită cititorului un nobil mesaj. Gala Galaction imprimă modului practic în care Savu Pantofaru își împlinește canonul o finalitate umanitară și democratică. Scopul fundamental al eroului este acela al iubirii și ajutorării celor nevoiași, năpăstuiți. Cutreierînd drumurile, împarte gratuit încălțăminte numai la cei săraci și oropsiți, indiferent de naționalitate și religie.

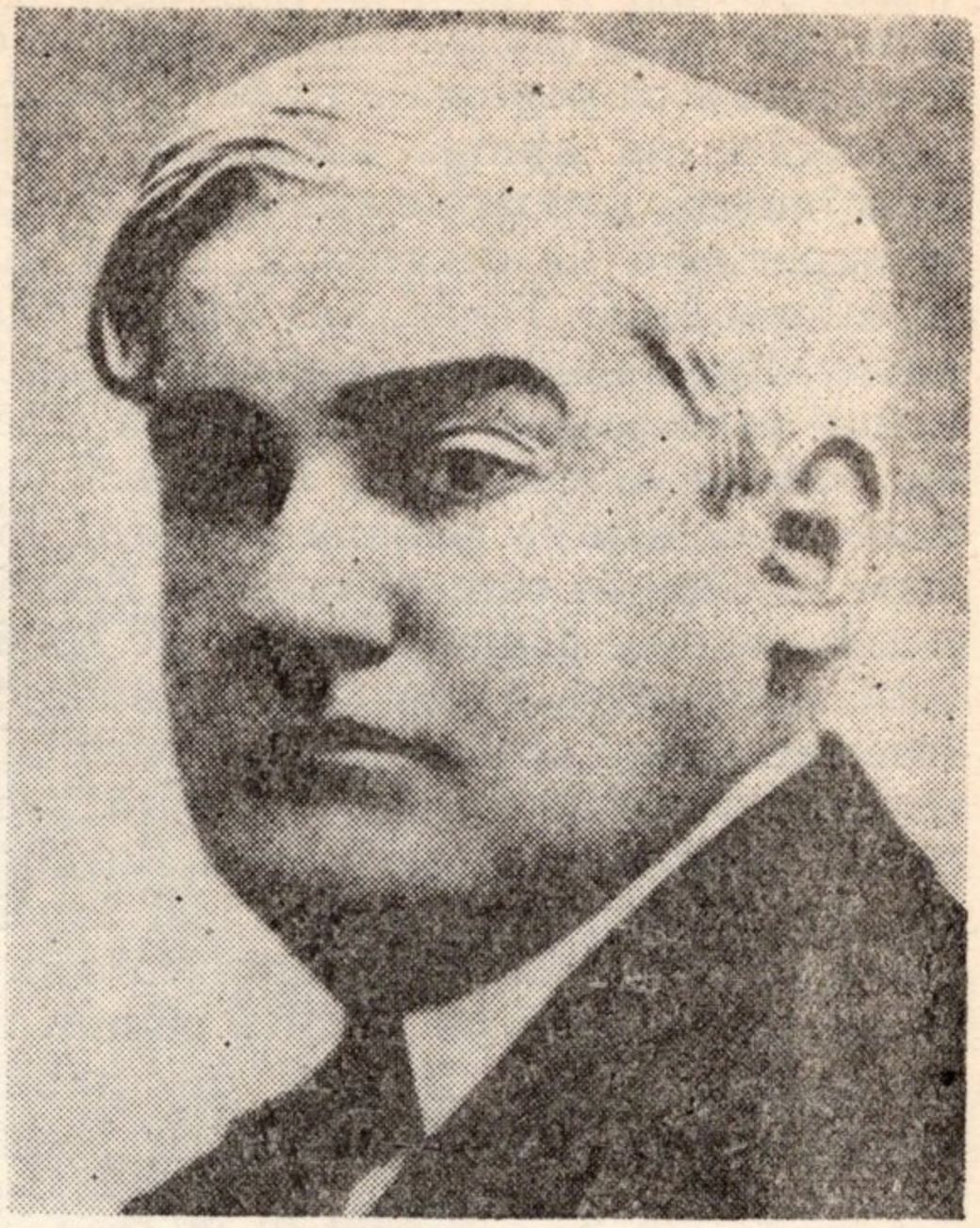
Gala Galaction este, prin excelență, un povestitor liric. Nuvelele și romanele sale nu au intrigi arborescente, planuri suprapuse, se desfășoară linear, cursiv, pe un fir continuu. Prozatorul narează, asumîndu-și rolul de a defini personajele nu prin gesturile, cuvintele și faptele lor nemijlocite, ci prin relatarea acestora, prin descrierea lor. Ca analist al sufletului, al pasiunilor omenești, al dramelor de conștiință, Gala Galaction a apelat la mijloacele de expresie adecvate, dispunînd de puterea de a introspecta și de a exterioriza subtile nuanțe ale meandrelor lăuntrice proprii ființei umane.

Fundamental lirice, scrierile lui Gala Galaction au o curgere melodică, inflexiuni cantabile, acorduri de melopee, o tonalitate generală de natură poematică. Lirismul scriitorului nu frizează însă sentimentalismul, el implică cu necesitate intensitatea gravă a emoțiilor, atitudinea meditativă, rezonanța sobră, profundă, a mișcărilor sufletești. Substanța melodică a narațiunii implică, de asemenea, un ritm interior dinamic, încordat, adecvat învolburărilor lăuntrice ale personajelor.

Conducînd cu virtuozitate firul narațiunii, Gala Galaction condensează la maximum scenele și episoadele, prin selectarea elementelor esențiale, definitorii, de o mare forță sugestivă, expunîndu-le într-o succesiune rapidă, în felul acesta aducînd în fața cititorului pulsația autentică a vieții, creîndu-i senzația realului.

TEODOR VÂRGOLICI

Eugen Lovinescu



S-a născut la 31 octombrie 1881, în Fălticeni, județul Suceava. A murit la 16 iulie 1943, în București.

Urmează cursurile gimnaziului din Fălticeni, unde are coleg de școală pe M. Sadoveanu, apoi se înscrie la Liceul internat din Iași. În 1899 se înscrie la Facultatea de litere a universității din Iași, dar, după două săptămîni, trece la cea din București, unde urmează filologia clasică. Își ia licența în 1903. În 1909 își dă doctoratul la Paris.

Debutează, în 1904, cu lucrarea O chestiune de sintaxă latină.

Opere fundamentale: *a se vedea cele indicate în analiza ce urmează.*

Referințe critice: I. Negoițescu, Studiu introductiv *la E. Lovinescu,* Texte critice, *ediție îngrijită, studiu introductiv și tabel cronologic de I. Negoițescu, colecția Lyceum, 1968; Eugen Simion,* E. Lovinescu — scepticul mîntuit, *1971.*

Eugen Lovinescu este, după Titu Maiorescu, cel mai important critic român. Literatura din secolul al XX-lea poartă în bună parte pecetea spiritului său. Pe sub ochii lui au trecut numeroase generații de scriitori și ierarhia de valori stabilită de el rămîne, în cea mai mare parte, valabilă și astăzi.

În formația critică a lui E. Lovinescu intră elemente de *maiorescianism* și *impresionism,* dar criticul va putea face efortul de a se detașa repede de părinții săi spirituali. *Pași în nisip* și primele volume din *Critice* arată tendința de a depăși rigorile *criticii normative* (maioresciene) și de a structura impresionismul. Mai tîrziu va creea un concept *(modernismul)* suficient de larg pentru a primi și proza realistă a lui Rebreanu și poezia ermetică a lui Ion Barbu. De la început, combate în spirit maiorescian dogmatismul semănătorist, lirismul excesiv, paseismul literaturii despre țărani, confuzia dintre *estetic* și *cultural* frecventă în scrierile multor ideologi din epocă. Deocamdată nu oferă un sistem de lectură, o metodă coerentă. El este un impresionist sceptic, înțelegînd prin impresionism o desfacere de rigorile dogmatismului și un mod mai decisiv de a ajunge la sufletul creației și, deci, la personalitatea scriitorului. Menirea criticii este „înfățișarea grafică a ființei morale". Influența lui Faguet, Lemaître, Anatole France se observă în scrierile de început ale acestui tînăr clasicist care îmbrățișează fără rezerve cea de a *zecea muză.*

După 1922, Lovinescu trece la lucrări de sinteză, și cea dintîi e *Istoria civilizației române moderne* (1924—1925), în trei volume solid documentate. Criticul explică aici procesul de formație și de evoluție a civilizației române, din alt punct de vedere decît acela al junimiștilor. La baza acestui proces se află legea *imitației,* potrivit căreia societățile înapoiate suportă o fecundă influență din partea celor avansate. E vorba de un proces în doi timpi: mai întîi *simu-*

larea și, în al doilea rînd, *stimularea*. Tendința e ca popoarele micii să devină sincronice, să ajungă adică din urmă prin imitație popoarele aflate pe o treaptă superioară de dezvoltare. Luată din sociologia lui G. Tarde *(Les lois de l'imitation)* ideea imitației e aplicată la fenomenul românesc și, din cercetarea actelor politice și culturale, Lovinescu deduce că civilizația română modernă începe în clipa în care pătrund în Principatele române primele semne ale spiritului occidental. Societatea românească întoarce atunci spatele inerției orientale și, împrumutînd *formele*, creează premisele pentru a apare *fondul*. Burghezia ar fi vehicolul acestor idei înnoitoare, iar *liberalismul ar* reprezenta ideologia progresului pe vechiul pămînt al pîrcălabilor. Sînt, firește, discutabile multe idei în această *sociologie* scrisă într-un stil ce cucerește de la început. Penetrația ideilor revoluționare nu este, de pildă, fără legătură cu apariția de factori stimulatori în cîmpul social. O civilizație nouă nu poate apărea pe un teren gol și, fiind vorba de civilizația română, trebuie spus că ea s-a constituit nu prin negația radicală a tradiției (puternică în straturile de jos ale poporului), ci prin integrarea ei.

Preocuparea lui Lovinescu e de a pune în acord evoluția socială cu cea culturală, artistică, și punctul său de vedere e că aceste două realități se supun deopotrivă, *legii sincronismului. Istoria literaturii române contemporane* (I, II, III, IV, VI; (1926—1929) sintetizată, apoi, într-un singur volum (1937), urmărește consecințele acestei legi în literatura de după 1900. Sintexa se constituie în bună parte din materialul *Criticelor* (I—X). Se adaugă puncte de vedere noi asupra autorilor și portrete critice pe care, sub latura morală, Lovinescu le va dezvolta în *Memorii* (I, II, III — 1930, 1932, 1937) și *Aqua forte* (1941) În acestea din urmă, criticul își urmărește formația sa într-un chip care surprinde prin luciditatea spiritului. E vorba, în fapt, de o operă delectabilă de moralist.

Văzînd și alte exemple, putem trage de aici o primă concluzie privitoare la *demersul* critic lovinescian și anume fixarea de la început a spiritului critic în interiorul creației și mișcarea lui, pe o rază întinsă de probleme, în jurul unei noțiuni -cheie, care de regulă este *expresia* operei. Intenția de a prinde, din primele rînduri ale articolului, nota unică, originală a creației vine, desigur, de la impresioniști, interesați, cum se știe, să traducă într-o formulă memorabilă conținutul și originalitatea unei cărți. Lovinescu dezvoltă această tehnică și, pe măsură ce trebuie să facă față unei literaturi din ce în ce mai complicate, o transformă într-o metodă coerentă, numită de el într-un loc „centripetism estetic", adică: „mergerea directă spre centrul operei de artă, spre ideea creatoare, spre punctul de sprijin al geometrului antic. Descoperind elementul generator și făcîndu-l apoi tangibil cititorului, opera de elucidare a totului e mult mai reușită decît practicarea unei analize parțiale și a unei inciziuni experimentale, operație ce reclamă fixarea lanternei critice numai în centrul de unde pleacă sistemul nervos al creației sau al scriitorului și modestia limitării la esențial, cu renunțarea la biruințe dialectice ușoare pe chestiuni secundare" *(Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 64).

Textul este revelator pentru ceea ce se numește, îndeobște, sistemul de lectură al criticului și poziția lui față de obiectul analizei. T. Maiorescu face o critică prospectoare, imaginația (spiritul analitic) se oprește la granița poemului sau a operei dramatice. Preocuparea criticului este să justifice existența obiectivă (exterioară) a operei, nu structura, originalitatea ei internă. G. Ibrăileanu pune între operă și gîndirea critică un număr de concepte *(specificitate, mediu, atitudine morală)* și, pînă să ajungă la adevărul estetic al cărții, spiritul trebuie să străbată lanțul acestor noțiuni ce înconjoară și determină, în concepția criticului, secretul creației. Emoția este totodată mediată, proiectul critic mereu à travers... pornind din afară spre interiorul operei. Imaginația lui Lovinescu urmează un traseu invers: criticul este deja instalat în ini-

ma operei, cînd începe propriu-zis analiza ei a atins „elementul generator“ și demersul începe prin a străpunge, spre exterior, pereții ce o despart de domeniile învecinate. În jurul ideii centrale apare astfel o rețea de imagini explicatoare și apreciative. Imaginile sînt adunate apoi într-un portret, fantezia critică se repliază, revine la punctul de la care a pornit. Durata acestei navete marchează ritmul și simetria textului lovinescian. Ritm domol, epic, cu judecăți clare, memorabile. Portret cu linii precise, cu spații de respirație pînă ce o idee se consumă și alta se pregătește să-i ia locul. *Centripetismul* (figura criticii lovinesciene) poate fi comparat cu procesul de „cristalizare“ de care vorbește Stendhal în eseul *Despre dragoste:* străbătînd cercurile operei, ideea se încarcă de cristalele unei imaginații profunde și ordonatoare, ca ramura aruncată și scoasă dintr-o mină de sare.

•

Un sistem de lectură presupune, în afara criteriilor estetice generale (în cazul lui Lovinescu: *sincronism, diferențiere* etc.), și o serie de elemente care determină *judecata de gust.* Ele constituie un sistem (sistemul unei sensibilități critice) prin care opțiunile intime, gustul criticului se exprimă. S-a remarcat, de pildă, că judecata de gust la Sainte-Beuve se exercită în funcție de idealul de intensitate (genul are totdeauna „largeur“). La ce *semne* reacționează sistemul criticii lui Lovinescu? Greu de stabilit o ierarhie a lor. Gustul este, de pildă, satisfăcut în cazul criticii cînd ea oferă garanții de obiectivitate și „multiplicitate de puncte de contact“ (lîngă idealul moral stă, așadar, un ideal al amplitudinii, al deschiderii unghiului de receptare). Poezia este acceptată pentru *subiectivismul* (individualismul) ei și procentul de *purificare,* prin care trebuie să înțelegem și gradul de intelectualizare a emoției. Mai greu atîrnă în balanța critică a lui E. Lovinescu criteriul *originalității* (pentru toate genurile). Originalitatea înseamnă, în fapt, siguranța verbală, putere de invenție, stil natural (criteriul ce obsedează și pe T. Maiorescu), rigoare și simetrie a *discursului.* Toate aceste exigențe s-ar putea rezuma prin „măsura tonului“. *Măsura* este un criteriu ce se repetă. Ori de cîte ori criticul observă o potrivire între idee și expresie, între ritmul textului (un ritm al ideilor) și al limbajului, gustul său se arată împăcat: poemul sau nuvela au *măsură,* curgere firească, expresia a crescut normal pe trupul ideii. E vorba, așadar, de un *ideal al măsurii,* care near putea trimite la sensibilitatea clasică (Lovinescu a fost fixat, moralmente, în categoria *omului onest,* între alții de T. Vianu). Să luăm cîteva exemple la întîmplare. Pentru a justifica opțiunea pentru unele versuri frumoase ale lui Pillat, criticul remarcă, la nivelul limbajului, „imaginea rară, topică și armonioasă“. Altele sînt respinse din pricina patetismului rotoric“. Un alt poet (G. Murnu) nu prezintă aceleași garanții de unitate și măsură, nu poate fi, deci, acceptat: „limba nu prezintă unitatea de ton necesară: voit arhaică uneori, ea se modernizează fără tranziție în invenții verbale discutabile și regretabile deviațiuni gramaticale“.

E limpede că lui E. Lovinescu nu-i plac excesele, abaterile de la *măsura tonului* și, deschizînd cărțile lui la întîmplare, dăm peste explicații de acestea: „exces de individualism“ (Cotruș), „gongorismul formei lutoase“ (I. Valerian) etc. Poeții de avangardă sînt, între altele, suspectați de lipsa acestei frîne (spirit al simetriei și al măsurii) care constituie condiția împlinirii estetice a poemului. La fel poezia lui I. Minulescu, respinsă pentru muzicalitatea ei exterioară: „Pornită de la suprafața sufletului, ea s-a înălțat în acorduri largi și zgomotoase, cu violențe de imagini și de cuvinte, cu atitudini și îndrăzneli, încărcată de toate semnele exterioare ale simbolismului și ale modernismului formal, cu mistere ușor de ghicit, colorată, lăudăroasă, voluntar perversă și, mai presus de toate, perversă“.

Idealul măsurii alternează uneori cu acela al *adîncimii* și al *amplitudinii,* în-

să și în aceste două situații, criticul cere o adecvare a mijloacelor la tonul intern al poemului sau narațiunii, o coeziune și o simetrie între diversele planuri ale operei. Abaterile, disimetriile, *ruptu-rile* în planul creației, chiar și atunci cînd sînt făcute cu talent, nu le acceptă. În animatorul modernismului românesc trăiește, indiscutabil, un spirit de geometru, care-l face să vadă clar și să judece drept viața literaturii contemporane.

După 1930, preocupările lui Lovinescu merg, în afara moralisticii, spre literatura propriu-zisă și spre istoriografie literară. Interesul pentru beletristică era mai vechi, și, după drama ibseniană *De peste prag* (1906), urmează volume de nuvele, scenete, fantezii și romane, unele reluate sub diverse titluri *(Aripa morții, Comedia dragostei, Lulu, Viața dublă).* Două cicluri sînt, sub raportul valorii, de reținut: *ciclul Bizu (Bizu,* 1932, *Firu-n patru,* 1932; *Diana,* 1936; *Acord final,* publicat în „Reevista Fundațiilor regale"), și *ciclul Eminescu,* cuprinzînd *Mite* (1934) și *Bălăuca* (1935). Cele dintîi sînt, pînă la un punct, opere autobiografice, în solitarul, inadaptabilul Bizu scriitorul mărturisind a se prefigura pe sine. Materia epică de aici e aceea a nuvelisticii române de la începutul secolului, tratată însă cu mai mare luciditate estetică. Aceasta face ca faptele să se organizeze într-un simbol mai general, cum e acela al morții sau al ratării în iubire. În cele două cărți despre Eminescu sînt folosite documente, dar și numeroase legende în legătură cu viața sentimentală a poetului.

Spre sfîrșitul vieții, părăsind aproape de tot foiletonul critic, Lovinescu se dedică studiilor junimiste, și hotărîrea sa nu e fără legătură cu temperatura morală a momentului. Agitațiile politice din deceniul al IV-lea îl neliniștesc și, văzînd ce înfumurate, intolerante confuzii amenință din nou cultura română, criticul se gîndește să reactualizeze spiritul clarvăzător al lui Maiorescu. Cele două tomuri ale monografiei *T. Maiorescu* (1940), urmate de *T. Maiorescu și contemporanii lui,* I, II (1943, 1944), *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943), de broșura *Petre Carp* (1941) și de o *Antologie a ideologiei junimiste* constituie o operă critică impresionantă, comparabilă cu aceea a lui Sainte-Beuve despre *Port-Royal.*

Lovinescu se află, acum, în pragul morții și ideile sale, de o limpezime și o gravitate nefirească, răzbat într-un tărîm metafizic. Deși împăcat de timpuriu cu ideea dispariției, omului care citise atîtea opere pline de ideea zădărniciei vieții îi e totuși teamă să privească negurile de dincolo de porțile negre. Bolnav, el se gîndește la izbăvire, și gestul de tandrețe al unui confrate îl mișcă pînă la lacrimi. „Uluit — răspunde el lui Tudor Arghezi, în *Informația zilei* (13 mai 1943), cu cîteva săptămîni înaintea morții — mă țin acum de zidurile prăbușite, ca după un cutremur, căci în timpul ei mi s-a arătat atîta interes, dragoste, devotament din partea atîtor persoane mai de aproape sau mai de departe, cărora nu le acordasem decît . . . răbdare și cifra de evaluări, încît întregul meu univers moral s-a zguduit din temelii . . . Mă simt sărac și umil, rușinat de mine însumi și mai nevrednic decît toți cei care mă înconjoară (. . .). Înfiorați, ne strîngem uneltele sărace de lut și ascultăm torsul stelelor".

Evoluția lui Lovinescu, este, așadar, de la *impresionism* la *modernism,* și în limitele acestui spațiu spiritual el a creat o operă critică de cea mai mare importanță pentru literatura română. Direcția pe care a încurajat-o el (proză *urbană, psihologică;* poezie *intelectuală*), străbătută de sentimentul marilor contradicții ale vieții moderne; critica *estetică* a biruit în cultura noastră, fiind și azi, prin unele din laturile ei, actuală.

EUGEN SIMION

Liviu REBREANU

S-a născut la 27 noiembrie 1885, în Tîrlișua, sat din fostul comitat Solnoc-Dobîca, azi în județul Bistrița-Năsăud. A murit la 1 septembrie 1944, în Valea Mare-Pitești, și, după ce a fost înmormîntat aici provizoriu, a fost reînhumat la Cimitirul Belu din București, aproape de mormîntul lui Mihai Eminescu.

Studiile. — *Clasele elementare le-a urmat în satul Maieru din județul Bistrița-Năsăud, avîndu-l ca învățător pe tatăl său, Vasile Rebreanu. Studiile secundare și le-a făcut la Liceul grăniceresc din Năsăud (doi ani), la Liceul german din Bistrița (trei ani) și la Școala reală superioară de honvezi din Sopron (localitate din R.P.U.). În 1903 intră ca bursier la Academia militară „Ludoviceum" din Budapesta, pe care o termină în 1906, cînd este declarat sublocotenent de infanterie. La 12 februarie 1908 demisionează din armată.*

A început să scrie nuvele satirice în limba maghiară; în 1907 avea terminat un volum cu titlul Szamàrlétra (Scara măgărească).

Debutează *în noiembrie 1908, în revista sibiană „Luceafărul", cu nuvela* Codrea, *republicată în 1914 sub titlul* Dezertorul *și în 1919 (în volumul* Răfuiala), *cu titlul* Glasul inimii.

Opere fundamentale: *a se vedea, în continuare, în scurta prezentare critică a creației scriitorului.*

Referințe critice:

E. Lovinescu, în Istoria literaturii române contemporane, *1900—1937, București, 1937; G. Călinescu,* Liviu Rebreanu, studiu critic, *Iași, 1939; G. Călinescu, în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *București, 1941; Tudor Vianu, în* Arta prozatorilor români, *București, 1941; Ov. S. Crohmălniceanu,* Liviu Rebreanu, București, *1954; Ion Ianoși, în* Romanul monumental și secolul XX, *București,* 1963; *Alexandru Piru,* Liviu Rebreanu, *București, 1965; Lucian Raicu,* Liviu Rebreanu. Eseu, *București, 1967; Al. Săndulescu,* Introducere în opera lui Liviu Rebreanu, *București, 1976.*

Prin vocație, talent și împlinire artistică, Liviu Rebreanu a fost, înainte de toate, romancier: primul primul virtuoz român al genului și, pînă azi, cel mai de seamă din literatura noastră. Îndeosebi trei din romanele sale — *Ion, Pădurea spînzuraților* și *Răscoala* — sînt adevărate capodopere ale literaturii române și ale celei universale. E vorba de trei capodopere realiste, care reflectă, profund, esențial și artistic, realități specifice epocii respective, atît pentru principalele probleme acute ale românilor din monarhia austro-ungară, cît și pentru relațiile sociale de bază din regatul român antebelic. Propria experiență de viață era integrată intim universului obiectiv al creației. Nu este nevoie, credem, de nici o subliniere în această privință, dacă ne gîndim, de pildă, că anii în care demisionează el din armata ungară coincid cu începuturile intensificării acțiunilor de deznaționalizare forțată a românilor din mo-

narhia bicefală, iar dincolo de Carpați, în Țară, cu liniștea sumbră care se așternuse după coșmarul represaliilor sîngeroase împotriva țărănimii răsculate. Adevărul vieții constituie, de la început, temeiul metodologic al investigației și artei sale scriitoricești. Cunoașterea temeinică a faptelor vii, reale, devine pentru Liviu Rebreanu o lege de bază a scrisului. El nu transcrie faptele așa cum le-a cunoscut, ci încearcă să le smulgă esența, adevărul, pentru a le retopi apoi într-o construcție specific artistică, în fapte ale universului epic. De aceea, Liviu Rebreanu are nevoie de lungi perioade de studiu, de generalizare și individualizare artistică, de o imensă muncă, adesea sisifică, de gestație și elaborare, după cum atestă propriile destăinuiri din *Mărturisiri*, *Amalgam* etc. Astfel, deși ideile de bază ale marilor sale romane au apărut aproape concomitent, pentru elaborarea lor în versiuni definitive scriitorului i-au trebuit peste două decenii. Așa cum reiese din caietele sale de creație, romanul *Răscoala* (apărut în 1932) a fost gîndit odată cu *Ion* (publicat în 1920) și cu *Crăișorul* (1929). O primă variantă a romanului *Ion*, intitulată *Zestrea*, era gata încă în 1910 spre a fi retranscrisă complet între anii 1916—1917, iar varianta definitivă va fi terminată în 1920, cînd vede și lumina tiparului.

Tuturor acestor împrejurări trebuie să li se adauge faptul că întreaga sa activitate de nuvelist și de autor de schițe ține de începuturile sale scriitoricești și reprezintă, în primul rînd, pregătirea artistică pentru a se putea dedica romanelor. Cu excepții neînsemnate, toate volumele sale de nuvele și schițe ulterioare romanului *Ion* nu sînt decît reeditări ale celor vechi, sub alte titluri. Subliniind acest lucru, nu vrem să minimalizăm valoarea schițelor și nuvelelor sale, multe dintre ele cu totul remarcabile (*Golanii*, *Proștii*, *Iți Ștrul*, *dezertor*, *Catastrofa* etc.). Dar și acestea din urmă constituie adesea preludiul sau stadii intermediare ale unor fragmente sau episoade ale viitoarelor romane. Ne gîndim, de pildă, la *Catastrofa* și *Iți Ștrul*, *dezertor*, care se înscriu în problematica viitorului roman *Pădurea spînzuraților* (1922).

Cum remarcam la început, Liviu Rebreanu s-a impus ca romancier realist. În aceasta și constă meritul său artistic fundamental. Studiile critice sînt unanime în recunoașterea capacității sale excepționale de a construi creații epice ample, monumentale. În special cele trei mari romane ale sale au o construcție desăvîrșită. În două dintre ele — în *Ion* și în *Răscoala* — viziunea, ritmul și amploarea desfășurării epice sînt de epopee. *Răscoala* este, de fapt, cel dintîi și cel mai strălucit roman-epopee din literatura noastră.

Încă din *Ion*, alături de personajele puternic individualizate — Ion al Glanetașului, Vasile Baciu, Ana, Florica și George, dintre țărani; Zaharia și Titu Herdelea, sau popa Belciug, dintre intelectualii rurali —, simțim prezența vie a colectivității în prezentarea aproape monografică a satului. Avînd în centrul motivării epice drama pămîntului, problematica romanului nu se restrînge totuși la aceasta. Destrămarea capitalistă a satului patriarhal are loc în condițiile dominației străine, situație care se face simțită, cu deosebirile de rigoare, de către diverse pături și clase sociale ale populației românești din Transilvania epocii. Tocmai această împrejurare reliefează caracterul aparte al relațiilor dintre țărănime și intelectualitatea rurală, ca și necesitatea cuprinderii lor într-o tramă epică mai largă. Condiția precară a familiei învățătorului Herdelea nu se datorește atît stării sale materiale modeste, importantă și aceasta, cît dependenței acesteia de poziția învățătorului față de oficialitatea străină, care afectează totodată și raporturile cu celelalte categorii de intelectuali români, inclusiv cu preotul Belciug.

Cum spuneam, în centrul acțiunii epice a romanului se află drama pămîntului. Ion al Glanetașului, adevărat Julien Sorel rural, reușește să se facă stăpîn pe pămînturile bogătașului Vasile Baciu. Pentru atingerea acestui țel, el acționează fără nici un scrupul, servindu-se de naivitatea fetei acestuia, Ana, pe care o lasă gravidă. Baciu încearcă să pareze loviturile viitorului ginere, dar fără succes. Ion al Glanetașului nu este o simplă stihie, un om pur instinctiv, ci și o inteligență activă și abilă.

Dar această inteligență nu-și este suficientă sieși. Odată obținut pămîntul, eroul vrea să-și satisfacă și dragostea pentru Florica, sacrificată anterior pentru atingerea primului scop. Pe acest drum și sucombă tragic. Ana, trezită la realitate, se sinucide, iar el este omorît de George, care devenise între timp soțul Floricăi.

I s-au reproșat scriitorului, la apariția romanului *Ion*, gustul pentru violență — identificat și ulterior cu alunecarea în „naturalism“ — și lipsa de stil, datorită caracterului obiectiv al exprimării artistice. Nu trebuie uitat că romanul *Ion* reprezenta o adevărată cotitură în proza românească. El dădea o replică zdrobitoare viziunii sămănătoriste, idilice, asupra satului, ca și filocaliei, de care se prevalau adesea autorii de romane de pînă atunci pentru a-și masca incapacitatea de creație epică adevărată. Cît despre scenele violente, ele se vor înmulți în viitoarele sale romane, îndeosebi în *Răscoala*.

Nu credem că Liviu Rebreanu are nevoie să fie „apărat“ sau „scuzat“ de astfel de învinuiri. Ca observator social obiectiv, el prezenta ceea ce era tipic pentru realitățile reflectate artistic. Violența din romanele sale aparține vieții însăși. Fără ea, probabil că drama pămîntului nu ar merita să fie numită astfel, mai ales în condițiile războiului deschis dintre țărănime și exploatatorii și asupritorii acesteia — moșierii și arendașii.

Liviu Rebreanu a fost puternic zguduit de răscoala din 1907. De fapt, el venea la București la foarte puțină vreme după încetarea represaliilor împotriva țărănimii. Și, pentru a putea evoca veridic epopeea răscoalei, el va consacra ani întregi investigațiilor și elaborării problematicii. *Crăișorul* (1929), precedat la rîndul său de lucrarea *Răscoala moților* (1919), constituie una din etapele importante pentru abordarea și tratarea realistă a răscoalei din 1907. Rezultatul este cu adevărat monumental. Construcția, ritmul, viziunea și atmosfera acestui mare roman realist, *Răscoala*, se află într-o unitate desăvîrșită. Caracterul de epopee este complet și consecvent. Acțiunea este înfățișată în toate determinările și implicațiile ei concrete. Faptele sînt recreate în unitatea lor vie, unică, de nerepetat. Amplu scenariu de film, poem dramatic, simfonie și, mai presus de toate, chintesență de viață adevărată prezentată artistic, așa ni se înfățișează astăzi romanul *Răscoala*.

Acțiunea cărții concentrează și esențializează desfășurarea concretă a răscoalei istorice. Cele trei momente esențiale — preludiul, culminația și represaliile — sînt transpuse în ritmul lor real. Personajul principal îl constituie masele țărănești anonime dintre care se ridică, într-un moment sau altul, ca niște talazuri înspumate, cîteva figuri mai proeminente, cum sînt Petre Petre, Trifon Guju, Toader Strîmbu etc. Sînt prezente, desigur, și individualitățile din rîndurile moșierilor și burgheziei: Miron și Grigore Iuga, Nadina, plutonierul Boiangiu, prefecții Boierescu și Baloleanu etc. Într-un fel, Miron Iuga ne apare ca o replică boierească la Ion al Glanetașului din primul roman al scriitorului. Cînd spunem aceasta, avem în vedere, între altele, faptul că Miron Iuga, deși nu muncește pămîntul ca omologul său întru pasiune, țăranul sărac Ion al Glanetașului, își riscă viața pentru a-l apăra în fața răsculaților.

Dar, în afara dramei pămîntului, epoca punea la ordinea zilei, cu o acută stringență, problema națională în diversele ei aspecte. Rebreanu însuși fusese nevoit să părăsească Transilvania spre a-și găsi un cadru mai propice de afirmare între conaționalii de peste Carpați. Intrarea României vechi în război împotriva monarhiei austro-ungare punea acum în termeni tragici participarea la război a românilor ardeleni. Nu era vorba doar de a-ți omorî în mod absurd semenii, cum se punea problema din punctul de vedere al umanismului pacifist burghez, ci direct frații de sînge. Și încă în numele „datoriei“, al așazisului patriotism. Liviu Rebreanu este adînc frămîntat de această cumplită întorsătură a lucrurilor. În nuvela *Catastrofa* el ridică problema și o rezolvă prin condamnarea lașității vinovate a lui David Pop. Dar, pe propria piele, simte că problema aceasta este mult mai complexă. O va dezbate astfel în termeni subiectivi în *Calvarul* (1919),

și, la un mod artistic original și profund, în *Pădurea spînzuraților* (1932). Împrejurărilor de ordin general li se adăugase o tragedie familială. Fratele autorului, Emil Rebreanu, ofițer în armata austro-ungară, fusese spînzurat, fiindcă, aflîndu-se pe frontul românesc, încercase să dezerteze. Dar, deși pornește de la tragedia fratelui său, romancierul se ridică la o înaltă generalizare și individualizare artistică. Apostol Bologa, personajul central al noului roman, nu poate fi identificat cu Emil Rebreanu numai pentru că el reprezintă o ficțiune artistică, ci și fiindcă realizează drama celui dintîi pe coordonate definite exclusiv de rigorile psihologice estetice și nu de împrejurările reale ale dramei concrete a celui din urmă. Este adevărat: tragedia lui Apostol Bologa se inspiră nemijlocit din cea a lui Emil Rebreanu, dar fără a se substitui acesteia, în evoluția și determinarea ei concret psihologică. Apostol Bologa este mai complex și cu valențe tipice, care depășesc tragedia individuală a lui Emil Rebreanu. De altfel, întreaga atmosferă a cărții este mult mai densă și complexă decît prezumau datele concrete biografice ale fratelui scriitorului. Nu-i mai puțin adevărat că, fără investigația nemijlocită a morții lui Emil Rebreanu, *Pădurea spînzuraților* nu și-ar fi dobîndit, poate, marea ei veridicitate, autenticitatea sa artistică remarcabilă.

Într-un fel, situația se va repeta și în cazul *Răscoalei*. Pentru a realiza acest roman în toată vitalitatea lui artistică debordantă, lui Liviu Rebreanu nu i-a fost suficientă documentarea livrescă, deși trecuse Carpații în 1908 în vechea Românie. A trebuit să facă el însuși cercetări la fața locului, în comune în care se desfășuraseră evenimente ale răscoalei, pentru a elabora versiunea definitivă a operei. Toate aceste constatări reliefează concepția sa realistă asupra artei, pe care s-a întemeiat în marile creații epice.

În condițiile epocii, atît de complexe și de dramatice, scriitorul nu a fost nici egal cu sine însuși, nici lipsit de slăbiciuni și contradicții, care s-au resimțit și ele în creațiile sale. Nu ne gîndim, în primul rînd, la romanele sale realiste mai puțin izbutite, ca amintitul *Crăișor*, consacrat evocării artistice a răscoalei țărănești din 1784, condusă de Horea, Cloșca și Crișan, în care Rebreanu se întemeia exclusiv pe bibliografie. Nu este vorba în special nici de romanul *Ciuleandra* (1928), de fapt o amplă nuvelă, în care autorul este ispitit de explicarea exagerat patologică a evoluției personajului principal Puiu Faranga, dar se menține la o înaltă tensiune artistică. La o ținută artistică acceptabilă se ridică și încercarea lui Liviu Rebreanu de a crea un așa-zis roman filosofic — *Adam și Eva* (1925) — pe tema dragostei eterne (în accepțiunea mitului androginului), urmărită într-un ciclu de șapte vieți, în spiritul metempsihozei, în tot atîtea locuri și epoci istorice.

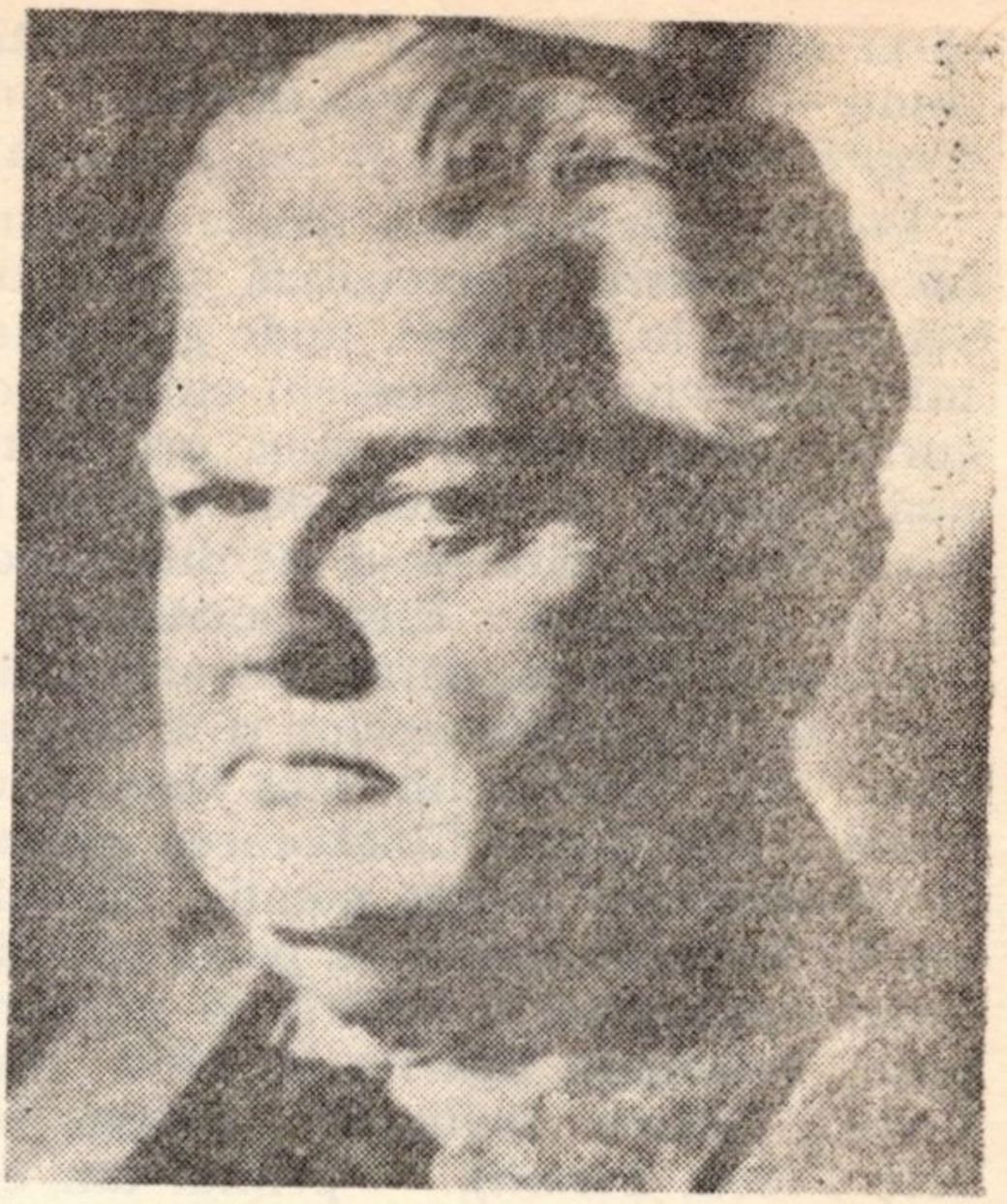
Mai jos coboară doar ultimele sale romane: *Gorila*, I—II (1938) și *Amîndoi* (1940), în care, pe lîngă modesta realizare artistică, sub măsura talentului scriitorului, se simte — mai ales în cel dintîi — o anumită derută ideologică. Primul roman se vrea o „cronică" a epocii, fără ca autorul să-și investească, însă, în ea vechea sa capacitate de investigație a complexității realității sociale, totul fiind prezentat la suprafață și într-un spirit așa-zis obiectivist, care contrastează neplăcut cu poziția din *Răscoala*, mai ales că „obiectivismul" se identifică aici, pe alocuri, cu concesii față de orientările politice de dreapta. *Amîndoi* este un roman polițist, cu nimic mai presus de altele, de aceeași factură.

Și în anii acestor scrieri din urmă Liviu Rebreanu nu s-a dezis, în luările sale de poziție teoretice, de concepția sa realistă despre artă. Dimpotrivă, cînd a avut ocazia, și-a reafirmat mereu încrederea într-o literatură inspirată din viață și în slujba vieții, care nu fotografiază realitatea, ci îi surprinde adevărul într-o formă artistică specifică.

Punînd accentul pe viață în creație Liviu Rebreanu nu a confundat niciodată legile realității cu normele și rigorile specifice ale creației. A slujit viața în numele și cu mijloacele artei, în primul rînd în marile și valoroasele sale romane realiste: *Ion*, *Pădurea spînzuraților* și *Răscoala*.

ION LUNGU

Mihail SADOVEANU



S-a născut la 5 noiembrie 1880, în Pașcani, județul Iași. A murit la 19 octombrie 1961, în București. E înmormîntat în cimitirul Bellu.

Pseudonime folosite: *M.S. Cobuz, Mihai din Pașcani, Ion Cernat, Anton Constantinescu, Silviu Deleanu, S. Prisăcaru, M. Tufan etc.*

Studii secundare la gimnaziul „Alecu Donici" din Fălticeni și la Liceul Național din Iași. În toamna anului 1900 se înscrie la Facultatea de drept din București, pe care o abandonează.

Debutează în aprilie 1897, cu schița Domnișoara M... din Fălticeni, *într-o modestă publicație umoristică din București,* Dracu. *Schița e semnată Mihai din Pașcani.*

Opere fundamentale:

A se vedea cele indicate în cuprinsul studiului ce urmează.

Referințe critice:

G. Ibrăileanu, în Scriitori români și străini, *1926; E. Lovinescu, în* Istoria literaturii române contemporane, *vol. IV, 1928; Tudor Vianu, în* Arta prozatorilor români, *1941; Mihai Ralea în* Scrieri din trecut. În literatură, *1957; G. Călinescu, Prefață la* Romane și povestiri istorice, *vol. I, 1961; Const. Ciopraga,* Mihail Sadoveanu, 1966, *Al. Paleologu,* Treptele lumii sau Calea către sine a lui M. Sadoveanu, *1979.*

Între scriitorii născuți în 1880, Mihail Sadoveanu și Tudor Arghezi sînt personalități rezumative, unul continuînd direcția unei literaturi cu baze tradiționale și populare, celălalt dînd expresie marilor dezbateri ale lirismului modern, cu largă deschidere spre universal. Creator al unei opere monumentale, situată alături de aceea a lui Eminescu, Caragiale și Creangă, în fruntea valorilor noastre clasice, — lecția lui Sadoveanu e o elocventă sinteză de etnografie, de psihologie, și mai ales una de înțelepciune, toate acestea unificate prin intermediul unei arte excepționale. Construcția de dimensiuni impresionante, a crescut armonios, orizontul prozatorului lărgindu-se; opera trebuia să reflecte viața poporului în dublu sens: în *adîncime,* adică în mișcarea ei istorică, și *orizontal,* în extensiune geografică. *„Siretul, Moldova, regiunea dealurilor, spațiu destul de restrîns, au alcătuit cadrul școalei mele. Cu vremea, am cunoscut expedițiile la vînatul de codru, am străbătut tainele unor bălți renumite, la confluența Jijiei cu Prutul, lîngă Iași; cunoașterile mele s-au întins în tainica și măreața deltă a Dunării; apoi am suit la munte. După războiul cel dintîi mondial, am trecut în locuri mai depărtate, în țara Ardealului. Astfel am văzut cum trăiesc oamenii din toată Dacia veche; am fost atent la felul lor de a vorbi; am înțeles că moldovenii sînt strănepoții păstorilor ardeleni; m-am pătruns tot mai mult de adevărul că strămoșii noștri sînt autohtoni dintr-o vechime mai adîncă decît expediția de cucerire a împăratului Traian. Trecutul și suferințele poporului muncitor mi-au apărut limpezi: le ceteam în fapte și cunoașteri"...* Utilizînd întreaga claviatură a limbajului popular, exprimînd sentimentele și viața colectivității, Sadoveanu sintetizează mai mult decît o epocă. În fond, literatura lui *„se deosebește de a ori-*

cărui altul, — constata exact G. Ibrăileanu — *avînd amploarea literaturii întregi a unui popor, ca și cea populară*".

Practic, „*deșteptarea temperamentului său artistic*", precizează scriitorul, s-a produs la Fălticeni, unde gimnazistul (coleg cu E. Lovinescu) cultivă jocurile „de-a haiducii", oina, ori continuă inițierile în tainele pescuitului la *Nada Florilor*, pitorescul lac din partea de jos a orașului. Efect pozitiv, — o cunoaștere directă, pătrunzătoare, a naturii din *Împărăția apelor* și a sărmanilor din familia lui Moș Hau, a lui Culai, a lelii Ileana. Colaborarea intensă la *Sămănătorul* atrage atenția. Nici un om de litere al vremii nu poate trăi din scris; Sadoveanu e hotărît să înfrunte totul. Volumele tipărite în 1904 *(Povestiri, Dureri înăbușite, Crîșma lui Moș Precu, Șoimii)*, — primul din ele premiat de Academie — sînt primite cu laude, asigurîndu-i o rapidă notorietate. Într-un comentariu, *Povestiri de ieri și de astăzi*, N. Iorga, entuziasmat, considera anul 1904 „*anul lui Sadoveanu*". Era prima consemnare importantă în critică. La *Viața românească*, prețuit de G. Ibrăileanu, publică intens, volumele succedîndu-se neîntrerupt, în desfășurare de fluviu. Din aproape o sută de titluri, unele merită mențiune specială. De atmosfera de la Fălticeni vorbesc *Însemnările lui Neculai Manea* (1907), nuvelele *Haia Sanis* și *Duduia Margareta* (1908). Printre operele de prim rang din etapa antebelică e povestirea *Bordeienii* (1912). Istoria îl fascinează; de citat, în acest sens un roman de evocare, *Neamul Șoimărești lor* (1915). Scene de război sînt schițate în *Strada Lăpușneanu* (1921). Pe lîngă opere notabile, precum romanele *Venea o moară pe Siret* (1923), *Creanga de aur* și *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* (1933), *Nopțile de Sînziene* (1934), sau volume de povestiri *(Valea Frumoasei* și *Ochi de urs*, 1938), — epoca interbelică abundă în valori intrate în fondul de aur al culturii naționale: *Dumbrava minunată* și *Țara de dincolo de negură* (1926), *Hanu Ancuței* și *Împărăția apelor* (1928), *Zodia Cancerului* (1929), *Baltagul* (1930), *Frații Jderi* (1935), *Izvorul Alb* (1936), *Oamenii măriei sale* (1942), *Divanul persian* (1940). Un prețios volum autobiografic poartă titlul *Anii de ucenicie* (1944). Vechi teme sînt reluate după al doilea război mondial în viziuni noi; imagini din *Împărăția apelor* se încorporează în*Nada Florilor* (1951), episoade din *Șoimii* în *Nicoară Potcoavă* (1952). Romanul *Aventură în Lunca Dunării* (1954), ultima carte destinată tiparului, dă curs realităților noi socialiste. Multe din operele citate circulă în versiuni străine. Încă din timpul vieții, Sadoveanu era un clasic de prima mărime, aniversările din ultimul deceniu al existenței sale avînd semnificația unor sărbătoriri naționale. La 19 octombrie 1961, inima scriitorului-cetățean a încetat să bată. Locul lui la „Bellu" era lîngă Eminescu și Caragiale. În cortegiul funebru, Geo Bogza îi ura simbolic, în gînd: „*Drum bun, Măria Ta... Fiindcă în toamna aceasta noi l-am dus la veșnică odihnă pe Ștefan cel Mare al literaturii românești*"...

Din ansamblul operei sadoveniene rezultă o galerie completă, personajele aparținînd fie unei istorii frămîntate, fie unui trecut apropiat ori epocii contemporane. Ca într-o frescă amplă, se adună laolaltă filosoful și idilicul, taciturnul și jovialul, pădurarul și pescarul, păstorul, pribeagul, soldatul, — omul bălților și singuraticul înălțimilor. De o parte, „bordeienii", constituind un fel de insulă a mizeriei, populată cu „oameni de toate felurile", femei „zdrobite de munca zilei", copii cu păr neîngrijit, „stufos și zbîrlit"; contactele cu restul lumii par întrerupte. De altă parte ambianța de tîrg, incoloră, nivelatoare, — exponenți ai micii burghezii, drame fără ecou, latifundiari și vechili. Două atitudini sînt tipice la țăranii sadovenieni ai primei etape, — chiar și după primul război mondial: la unii domină conduita enigmatică, împietrirea în durere și tristețe; la alții, deziluzia, vie, chinuitoare, se rezolvă în izbucniri individuale mergînd pînă la omor. Prin perpetua pendulare de la real la fantezie, Sadoveanu e un creator de structură epică-lirică. Satele cu umiliți și ofensați în sute de ipostaze, tîrgurile în care „nu se întîmplă nimic", scenele de război și altele se înscriu în categoria subiectelor de un realism in-

contestabil. Titluri de volume ca *Dureri înăbușite* și *Bordeienii* indică esența acestui realism impregnat de suferință; mai limpede spus, lirismul lui Sadoveanu înseamnă participare afectivă, Este învederat că el iubește sau urăște, neputîndu-se situa pe terenul obiectivității reci. Realist pe o pagină, romantic pe următoarea, farmecul narațiunii sadoveniene rezultă din alternanța planurilor. Romantismul acestui extraordinar maestru al cuvîntului e o modalitate de transpunere a reacțiilor spirituale în partitură lirică, nu o metodă consecventă. Cînd personajele ajung la limita dintre real și legendă, atunci cînd răii și asupritorii au devenit o mînă de oase putrede, scriitorul se dedă cu voluptate filosofării lirice, satisfăcut să constate dispariția lor în neant.

Prin Sadoveanu, natura, aliată istoriei, a vorbit cu posibilități de răscolire pe care numai Eminescu le-a deținut. Nu e descripție exterioară, — o natură-cadru. La Sadoveanu, natura e o componentă a sensibilității și ethosului popular, încît sentimentul ei ia forme concrete, materiale, integrîndu-se în vîrstele existenței. În biografiile oamenilor intră de drept apele, arborii, cerul, pămîntul, ploaia, zăpezile, cîntecul vîntului, care devin elemente de manifestare psihologică. Statistic, în treisprezece mii de pagini la Sadoveanu s-au înregistrat două mii patru sute de referiri în legătură cu diversitatea timpului, în vreme ce Balzac, pe același număr de pagini, nu oferă decît patruzeci de referințe. Mai trebuie să remarcăm, că natura specific sadoveniană e transfigurată de o lumină mozartiană, la originea căreia se poate descoperi explicația echilibrului românesc în fața destinului.

Nici senzație de înfrîngere definitivă, nici dramă în fața sfîrșitului inexorabil, ci sentimentul acceptării senine a legilor ei. Nu există în literatura română pagini mai pătrunse de fiorul solemn al morții, ca în poemul insuficient remarcat, *Cînd a căzut moș-Calistru, pe Deleleu*, — recviem profan de o simplitate antică. Împresurat de o „liniște adîncă", indiferent și grandios, codrul devine fundalul unui deznodămînt cu semnificații persistente. Nimeni, după anonimul autor al *Mioriței*, n-a dat expresie mai vie reacției grave a poporului român în confruntarea cu moartea. În centrul lucrurilor stau oamenii, însă într-o viziune care la Sadoveanu demonstrează o profundă solidaritate cu cadrul material. Nimeni, după Eminescu, n-a ascultat mai atent ceea ce Hugo numea „vocea lucrurilor" pentru a extrage semnificații și emoții. Un fior liric de mare intensitate pare a veni, prin intermediul subconștientului activ, poate din vremea dacilor liberi, mai dinainte chiar: din faptul lumii. Sadoveanu e un *rezonator* al luminilor intrate în legendă și mit, cu un acut simț al măreției și al relativității. Cu alte cuvinte, liricul care vede lucrurile de odinioară „printre gene" e și un înțelept, un observator al prefacerii eterne. Cîteva elemente revin simfonic: pămîntul, munții, pădurea, apa, lumina. Meșterii de fresce de la Voroneț și Humor ajunseră la ideea consonanței cromatice între florile de cîmp și culorile aplicate în pictura murală exterioară. Sadoveanu își concepe opera ca o construcție avînd dimensiunile țării întregi, descoperind cu încîntare acordul dintre ambianța generală și oameni. Relicve istorice, ziduri ruinate, mănăstiri, îl orientează, paralel cu munții și pădurea, spre trecut. Figurile de la *Hanu-Ancuței* par împietrite asemenea statuilor antice, într-o lumină sugestivă. Istorisirile se desfășoară la modul mitologic: „*în anul cînd au căzut de Sîntilie ploi năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri*"... Ape precum Siretul, Moldova, Bistrița, ulterior rîuri transilvănene și ținutul de basm al Deltei dunărene, poartă cu ele amintiri de o arhaitate geologică. Pe malul Siretului apar fantome de zimbri iar valurile de la Istria evocă urme ale neamurilor dispărute, — ieșite din scenă ca efect al neaderenței la acest climat. În *Baltagul*, carte a legăturilor milenare cu pămîntul, viața de adîncime păstrează trăsături durabile. Munți și oameni alcătuiesc o unitate indestructibilă: „*Izolate*" de lumea din văi, „*rînduri după rînduri de generații se veseliseră de creșterea zilei și începutul anilor; toate urmau ca pe vremea lui Boerebista, craiul nostru cel de demult; stăpîniri se schim-*

baseră, limbile se prefăcuseră, dar rînduielile omului și ale stihiilor stăruiseră“...

În structura ei interioară, opera în discuție e creația unui rapsod cu o excepțională cunoaștere a pămîntului și oamenilor, la care istoria are trăsături vii, plastice, încorporate în oameni iar prezentul se *istorizează* prin distanțarea deliberată a prozatorului de evenimente. Scrisul lui Sadoveanu trebuie abordat în totalitatea lui, ca o structură unitară, cu stilul și vibrațiile lui de neconfundat. Nu o dată prezentul, ca realitate imediată, e transferat, din necesități subiective, în trecut: evenimente și oameni apar ca într-o oglindă cu amintiri. Recunoaștem, în oglindă, realitatea estompată, diafanizată, o lume în marginea căreia scriitorului îi place să mediteze ca un înțelept. În locul dramelor vechi se așează ca la Eminescu liniștea adecvată reveriei.

Pentru autorul *Fraților Jderi*, istoria e totodată document și instrument de reflecție; narațiunea istorică devenită literatură reunește secvențe reale sau imaginate (dar cu un aer de istoricitate), dispuse într-o succesiune expresivă, aptă să sugereze sensuri logice și semnificații. Cu alte cuvinte, din situații disparate prozatorul selectează esențe; trecînd apoi la explicații psihologice, la relațiile între indivizi, el își rezervă, ca într-o scriere epică obișnuită, libertățile ficțiunii și intuiției. Sadoveanu evocă așadar trecutul într-o optică proprie, punînd în joc rațiunea și sensibilitatea, combinate. Eroi de prim-plan (Manole Păr-Negru, Ionuș, Tudor Șoimaru) se relevă în biografii axate pe o dominantă. Fără s-o spună, prozatorul se comportă mereu ca un moralist, în prelungirea lui Miron Costin și Neculce, înclinat să cugete pe marginea faptelor, aprobînd sau sancționînd. Raportul *bine-rău* traduce în fond un sistem complex de relații: de la individ la mase, de la o clasă la alta, relații între un popor și altul. În ciuda episoadelor crispante, naratorul păstrează un calm ce vine dintr-o lungă disciplinare la izvoarele ethosului popular. Sadoveanu e un Ceahlău masiv, munte-martor, cu o viziune amplă peste timp și spațiu, pe care seismele trecătoare nu-l clintesc. De unde liniaritatea ca stil de evocare și transparență, ca efect al luminii interioare. Istoria se transformă în confesiune senină, cu un inexplicabil aer de autenticitate. A traduce un roman istoric sadovenian e o tentativă nu lipsită de dificultăți. Versiunile în alte limbi din *Frații Jderi* sau *Nicoară Potcoavă* nu pot comunica vibrațiile unui limbaj în care șoapta și melancolia fuzionează într-o țesătură de un rafinament verbal unic. Întocmai ca la Eminescu, ecouri ale frazei par a veni uneori din legendă și mit, iar astfel de infrasunete nu au echivalențe în dicționarele altor limbi.

A vorbi de Sadoveanu înseamnă a reactualiza de fiecare dată propria noastră biografie. Ne place să ne recunoaștem, ca popor, în asemenea opere care reprezintă concretizarea uneia din contribuțiile noastre la tezaurul valorilor universale. Lucrul e limpede: clasic național de anvergură maximă, Sadoveanu exprimă, din punctul de vedere al poporului român, un moment al conștiinței umane.

CONST. CIOPRAGA

Camil Petrescu

S-a născut la 9/22 aprilie 1894, în București. A murit la 14 mai 1957, în București.

Studiile liceale le-a făcut la liceele „Sf. Sava“ și „Gh. Lazăr“ (secția reală) din București. Studiile universitare — la Facultatea de litere și filosofie din Capitală.

Debutează în publicistică — sub pseudonimul Raul D. — la ziarul Facla *(31 ian. 1914), cu articolul* Femeile și fetele de azi. *Debutul editorial:* Versuri. Ideea. Ciclul morții, *Buc., Cultura națională, 1923.*

Opere fundamentale: Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, *vol. 1—2, Buc., Cultura națională, 1930;* Transcendentalia. 7 poeme, *Buc., Cul-*

tura națională, 1931; Rapid—Constantinopol—Bioram, *Buc., Cartea românească, 1933;* Patul lui Procust, *vol. 1—2, Buc., Națională-Ciornei 1933;* Teze și antiteze, *Buc., Cultura națională, 1936;* Modalitatea estetică a teatrului, *vol. 1, Buc., Ed. Fundației..., 1937;* Teatru, *vol. 1—3, Buc., Fundația pt. lit. și artă, 1946—1947 (ediție îmbogățită, în 4 vol., la Espla, 1957—1959);* Turnul de fildeș, Nuvele, *Buc., Espla, 1950;* Un om între oameni, vol. *1—3, Buc., Ed. Tineretului, 1953—1957;* Versuri. *Cu postfața autorului, Espla, 1957;* Opinii și atitudini. *Antologie și prefață de Marin Bucur, Buc., Ed. pt. lit., 1962;* Opere, *vol. 1, Ed. îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, Buc., Ed. pt. lit., 1968;* Note zilnice *(1927—1940). Text stabilit, note, comentarii, indice de nume și prefață de Mircea Zaciu, Buc., Cartea românească, 1975;* Trei primăveri, *Ed. alcătuită de Simion Dima, Tim., Ed. Facla, 1975.*

Referințe critice: *E. Lovinescu, în* Critice, *IX, 1923; Idem, în* Ist. lit. rom. cont., *III, 1927; Idem, în* Ist. lit. rom. cont., *1937; Perpessicius, în* Mențiuni critice, *V, 1946; G. Călinescu, în* Ist. lit. rom. de la origini pînă în prezent, *1941; T. Vianu, în* Arta prozatorilor românești, *1941; D. Micu, în* Romanul românesc contemporan, *1959; B. Elvin,* Camil Petrescu. *Studiu critic, 1962; I. Negoițescu, în* Scriitori moderni, *1966; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Literatura rom. între cele două războaie mondiale, *vol. 1, 1967; M. Zaciu,* Camil Petrescu și modalitatea estetică a romanului, *în Steaua, 1967, nr. 5; P. Georgescu, în* Polivalența necesară, *1967; Al. Piru, în* Panorama deceniului literar *românesc* 1940—1950, *1968; Vl. Streinu, în* Pagini de critică literară, *vol. 1, 1968; N. Tertulian, în* Eseuri, *1968; N. Balotă, în* Euphorion, *1969; Liviu Petrescu, în* Realitate și românesc, *1969; Pompiliu Constantinescu, în* Scrieri, *vol. 4, 1970; Al. Paleologu, în* Spiritul și litera, *1970; Aurel Petrescu,* Opera lui Camil Petrescu, *1972; Marian Popa,* Camil Petrescu, *1972; I. Sîrbu,* Camil Petrescu, *1973; Ov. Ghidirmic,* Camil Petrescu sau patosul lucidității, *1975; Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *vol. 2, 1976.*

Camil Petrescu a fost un scriitor „universal"; a produs, cu egală aplicație, romane, nuvele, poezii, piese de teatru, studii de estetică și de filosofie, comentarii de critică literară și artistică, foiletoane politice etc. Și, în fiecare din aceste domenii, el a izbutit să aducă o notă de originalitate cu totul remarcabilă; ca romancier, Camil Petrescu este, de pildă, cel dintîi autor român care flutură drapelul „anti-literaturii". În propriile sale comentarii, el denumește această nouă direcție cu termenul de „anti-calofilie"; în recenzia la *Amintirile* colonelului Lăcusteanu, Camil Petrescu îl laudă pe autor pentru curajul de a nu fi ajustat nimic *„la furcile nici unei conduite beletristice"* și de a nu fi călcat *„în toate strâchinile caligrafice devenite academice"*. După cum, în notele de subsol ale romanului *Patul lui Procust,* autorul o sfătuiește pe Doamna T. să-și redacteze amintirile fără nici o preocupare de stil, adică de exprimare frumoasă. Din astfel de formulări, s-ar putea înțelege că programul „anti-calofil" al scriitorului se mărginește la un domeniu al limbajului și al expresiei; nimic mai greșit! În

Noua structură și opera lui Marcel Proust, se poate vedea că atacurile scriitorului sînt îndreptate asupra celor mai importante structuri literare; este vorba, mai întîi, de personaj, de eroul epic. Camil Petrescu deplînge astfel ambiția unor romancieri de a deveni creatori de „tipuri" sau de „caractere"; prin „caracter", el înțelege un erou *„geometric în comportare"*, un suflet definit ca *„o unitate matematică etern identică ei înșăși"*. Alături de „caracter", polemica lui are în vedere și „perspectiva" autorului, o perspectivă care — în romanele de factură clasică — are un caracter oarecum transcendent: *„un astfel de autor nu numai că se știa un constructor de tipuri, dar pe deasupra era și a toate știutor, ba avea încă și darul ubicuității"*. Toate aceste structuri — atît ale limbajului, cît și ale literaturii — nu sînt decît simple convenții; datorită lor, literatura s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de viață. Idealul „antiliteraturii" apare astfel ca idealul unei re-acoperiri de viață; cuvîntul de ordine devine, în această direcție, acela al „autenticității" și al „cultivării concretului". Meritul colonelului Lăcusteanu ar consta, astfel, în a fi știut să evite *„abstracția literară (patriotică, socială, poetică, ideologică)"* și de a se fi mulțumit să trăiască *„cu toate arterele și vinele prinse în concret"*. Valoarea amintirilor sale decurge din faptul că povestitorul *„e o sinceritate egotistă, neconștientă despre felul ei"*. La fel, singura normă de care ascultă Doamna T., în elaborarea propriului jurnal, nu trebuie să fie alta decît cea a sincerității: *„exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a trăit"*. În *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, se arată că locul „tipului" literar sau al „caracterului", trebuie să îl ia „fluxul trăirilor", „durata concretă". Se poate vorbi, în acest punct, despre dubla influență sub care idealul literar al scriitorului a ajuns să se precizeze; el a avut în vedere, pe de o parte, o doctrină filosofică (cea a lui Henri Bergson, pentru care esența vieții interioare o reprezintă timpul însuși, în desfășurarea lui creatoare și infinită), iar, pe de altă parte, un model literar (Marcel Proust, căruia îi e și consacrată, de altfel, conferința). Este instructiv să subliniem însă faptul că un promotor la fel de important, ca și Proust, al „antiliteraturii" (dar la care, din păcate, Camil Petrescu nu face nici o referință) a fost André Gide; ideii de „caracter", acesta îi opune ideea de permanentă „disponibilitate" (aceeași problematică va fi ilustrată, în romanul *Pivnițele Vaticanului*, prin dihotomia între „crustacei" și „subtili"). În sfîrșit, perspectivei „omnisciente" și „omniprezente" a autorului de romane, Camil Petrescu îi opune (în cadrul aceleiași conferințe) „unitatea de perspectivă a unui personaj-narator", concluzie formulată în chip memorabil: *„Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi..."*. Din toate aceste considerații, trebuie să înțelegem că, pentru Camil Petrescu, literatura tinde să îmbrace — într-un mod mai mult sau mai puțin declarat — forma „jurnalului".

În mod practic, însă, romanele lui Camil Petrescu îmbină confesiunea cu observația; altfel spus, naratorul redevine personaj (schimbarea aceasta de roluri are loc, de pildă, în *Patul lui Procust*, cu Doamna T.) Cerința „autenticității" nu dispare însă, ci se pune doar în alți termeni; dacă — pentru narator — ea implica eliberarea de literatură, pentru personaj, „autenticitate" înseamnă eludarea oricăror reprezentări mentale, contact direct cu viața. Norma lui Camil Petrescu — mai cu seamă personajele feminine; cea dintîi eroină memorabilă a sa este, nu încape îndoială, Ella, din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. Paginile în care ea ascultă — cînd supusă, cînd întărîtată, cînd uimită, cînd plictis- Ștefan Gheorghidiu, sînt printre cele mai bune și mai durabile ale scriitorului. Autenticitatea — ca stil de viață — o definește deopotrivă și pe Doamna T.; iată un portret revelatoriu al ei: *„palidă... și mai ales extrem de emotivă... cu ochii albaștri ca platina, lucind, fremătînd de viață... gura, foarte mobilă, vie ca o floare... îi puteai urmări succesiunea gîndurilor doar pe crisparea ușoară a buzelor, pe obraji, pe ochii albăstriți ca trecerea umbrei unui nor pe apă" (Patul lui Procust).*

În aceeași conferință despre *Noua structură și opera lui Marcel Proust* — dar și în alte locuri — scriitorul corectează însă energic această doctrină a autenticității (care nu voia să fie altceva decît o filosofie a concretului), printr-o doctrină a „substanțialității". Intrînd în ușoară contradicție cu sine însuși, Camil Petrescu apreciază că „*conținutul faptic al conștiinței, doar în prezentul permanent, nu poate, susține interesul operei de artă, decît în anumite cazuri, foarte rare*". În *Amintirile colonelului Lăcusteanu* revine și întărește ideea: „*un jurnal poate să fie searbăd și precar ca o compoziție școlărească*". Literatura nu se poate bizui așadar numai pe un concret pur; acestuia trebuie să i se adauge un conținut semnificativ, o anume „substanțialitate". Iată de ce scriitorul simte nevoia de a rectifica definiția autenticității, văzută acum ca un „*întreg structural*", ca „*tot ce e omogen și solidar structural*". Sub influența filosofiei fenomenologice — și a lui Edmund Husserl în special — Camil Petrescu este de părere însă că „sensul" sau „semnificația" nu constituie atît „date" ale realității, cît sînt instituite de conștiință. De aici — mai ales în romanul *Patul lui Procust* — o întreagă problematică a „iluziei", George Dem. Ladima — poet de geniu și spirit ales — este îndrăgostit de Emilia Răchitaru — actriță fără har și ființă de o mare platitudine. Ceea ce iubește însă eroul este o Emilia fictivă, adică propria sa creație mintală, sensul cu care el a investit-o (într-un chip cam arbitrar, ce e drept). Modelul literar pentru o astfel de tratare s-ar putea să fi fost Marcel Proust; fenomenul „iluziei" este descris — în *À la Recherche du Temps Perdu* — în legătură cu iubirea lui Charles Swann pentru Odette de Crécy.

După ce a încercat să revoluționeze romanul, Camil Petrescu și-a propus ceva asemănător și în poezie; versurile sale sînt, în general, de factură postsimbolistă, cu surprinzătoare ecouri din Tudor Arghezi sau din Ion Barbu. Obiectul poeziei este, ca și la aceștia, „transcendența", iar tonalitatea — melancolia, de „prizonier" al realității: „Trimite-ți gîndul galben să aleagă / din praf, bob de nisip și bob de mei / Trimite-ți gîndul înainte dacă vrei, / și dacă poți, acolo unde zare se încheagă / din aer, întuneric și din gol / la începutul nesfîrșitului ocol" *(Aspecte)*. Noutatea pe care o propune, pe această linie, Camil Petrescu, privește mai mult recomandarea de a se menționa un „prag al realității", înainte ca visul să-și întindă aripile: „*Poezia nu este deasupra realului ca un nor, este numai o depășire a realului, pornește din real, ca de la un prag, fără un asemenea prag, noțiunea de depășire e un nonsens, căci e pedalare în nebulosul preparat în infinitul bucătăriei cufundate în beznă*" *(Postfața* la *Versuri,* 1957).

În teatru, programul scriitorului poate fi rezumat prin formula „teatru de idei"; formulă cu o dublă accepțiune. E de reținut, întîi de toate, nuanța de „dramă analitică" (expresie vehiculată în special în legătură cu teatrul lui Ibsen); dramele lui Camil Petrescu au mai mult caracterul unor dezbateri, al unei dialectici verbale. În al doilea rînd, „teatru de idei" vrea să sugereze conceptul kantian al „imperativului categoric"; eroii dramelor lui Camil Petrescu sînt, în genere, vizionari (ei „au văzut idei"), iar conflictul dramatic constă din înfruntarea dintre o conștiință transcendentală și sfera imediatului. Drama cea mai reprezentativă a lui Camil Petrescu poate fi socotită, de aceea, *Jocul ielelor;* protagonistul piesei, Gelu Ruscanu, oscilează între credința într-o dreptate „absolută", deasupra indivizilor și a împrejurărilor (tocmai de aceea el nu va ezita să sacrifice, în numele acestei dreptăți, sentimentele sale private pentru Maria Sinești), și între un anumit spirit tranzacțional.

Deși contradictorie și inconsecventă (întemeiată cînd pe valorile concretului, cînd pe cele ale spiritului), activitatea literară a lui Camil Petrescu poartă totuși însemnele unei mari nobleți: aceea a veșnicei căutări, a năzuinței spre înalt, a înnoirilor. I se poate aplica și lui (ca și lui Titu Maiorescu) definiția lui N. Manolescu: a avut în cel mai înalt grad vocația „începutului", a „întemeierii", în toate domeniile.

LIVIU PETRESCU

Hortensia Papadat Bengescu

S-a născut la 8 decembrie 1876, în Iveşti şi a murit la 5 martie 1955, în Bucureşti.

Îşi începe studiile la un pension (Institutul de domnişoare „Bolintineanu") din Bucureşti; din cauza opoziţiei tatălui (căpitanul Dimitrie Bengescu), scriitoarea se vede obligată să renunţe la studii universitare. Debutul publicistic are loc la 16 aprilie 1912, în ziarul La Politique, *cu un necrolog la moartea actorului Petre Liciu; debutul editorial — volumul* Ape adînci, *Ed. Librăriei Alcalay, 1919 (data reală a apariţiei fiind însă decembrie 1918).*

Opere fundamentale: Sfinxul, *Buc., Ed. Librăriei Alcalay, 1920;* Femeia în faţa oglinzii, *Buc., Ed. „Ancora", „Alcalay & Calafeteanu", 1921;* Balaurul, *Buc., Ed. „Ancora", 1923;* Romanul Adrianei, *Buc., „Alcalay & Calafeteanu", 1924;* Romanţă provincială. *Nuvele, Buc., „Cultura naţională", 1925;* Lui Don Juan, în Eternitate, îi scrie Bianca Porporata *şi* Pe cine a iubit Alisia?, *Buc., Ed. Librăriei „Universala", Alcalay, 1926;* Fecioarele despletite. *Roman, Buc., Ed. „Ancora", 1926;* Desenuri tragice. *Nuvele, Buc., „Casa Şcoalelor", 1927;* Concert din muzică de Bach. *Roman, Buc., Ed. „Ancora", 1927;* Drumul ascuns. *Roman, Buc., „Naţionala S. Ciornei", 1932;* Logodnicul. *Roman, Buc., „Adevărul", 1935;* Rădăcini, *vol. 1—2, Buc., „Naţionala S. Ciornei", 1938;* Teatru, *Ed. îngrijită şi prefaţă de Eugenia Tudor, Buc., Ed. pt. lit., 1965;* Opere, *vol. 1—2, Ed. şi note de Eugenia Tudor. Prefaţă de Const. Ciopraga, Buc., Minerva, 1972, 1975; Sangvine. Ed. şi prefaţă de Doina Curticăpeanu, Cluj-Napoca, Dacia, 1973;* Referinţe critice: *E. Lovinescu,* Ist. lit. rom. cont. *vol. 4, 1927; Anton Holban,* Viaţa şi moartea în opera d-nei Hortensia Papadat-Bengescu, *în România literară, nr. 17—20, 1932; B. Munteano, în* Panorama de la Littérature roumaine cont., *1936; Şerban Cioculescu,* Romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, *în* R. F. R., *nr. 11, 1938 (reprodus în* Aspecte literare cont., *1972); G. Călinescu, în* Ist. lit. rom. de la origini pînă în prezent, *1941; T. Vianu, în* Arta prozatorilor români, *1941; Valeriu Ciobanu,* Hortensia Papadat-Bengescu, *1965; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Lit. rom. între cele două războaie mondiale, *vol. 1, 1967; Mircea Zaciu, în* Masca geniului, *1967; Liviu Petrescu, în* Realitate şi romanesc, *1969; Magdalena Popescu,* Hortensia Papadat-Bengescu. Pretexte de studiu, *în* România literară, *nr. 10, 1970; Constantin Ciopraga,* Hortensia Papadat-Bengescu, *1973; Florin Mihăilescu,* Introducere în opera H. Papadat-Bengescu, *1975; Dana Dumitriu, în* Ambasadorii, *1976; Maria Luiza Cristescu,* H. Papadat-Bengescu, portret de romancier, *1976;* Hortensia Papadat-Bengescu, interpretat de..., *Antologie, bibliografie de Viola Vancea, 1976; Ion Vlad,* Inscripţii la o creaţie, *în* Tribuna, *nr. 52, 1976.*

Vorbind despre creaţia epică a Hortensiei Papadat-Bengescu, Eugen Lovinescu se credea îndreptăţit să evidenţieze *„un proces firesc de evoluţie de la subiectiv la obiectiv"*; dacă primele cărţi ale scriitoarei *(Ape adînci* sau *Femeia în faţa oglinzii)* ar fi fost tributare încă unei formule „lirice" şi „impresioniste", în volumele următoare (romanele din ciclul Hallipa), sub influenţa desigur a ideologiei de la *Sburătorul*, predominantă devine „creaţia obiectivă".

Teza aceasta a fost acceptată în mod aproape unanim, în comentariile critice ulterioare; supusă unui examen ceva mai sever, ea nu poate totuşi să nu stîrnească anumite nedumeriri. Iată una dintre ele; în numeroase pasaje din *Istoria literaturii române contemporane*, tipul de naraţiune „lirică" este exemplificat de autor mai cu seamă cu romane ale scriitorilor sămătăroişti: *„Recunoaşterea valorii poetice a operei povestitorului nu înseamnă recunoaşterea*

unei superiorități, ci, dimpotrivă, numai clasarea ei într-un gen cu alte legi interioare" (cap. III, *Sămănătorismul moldovean).* Oricît de puternică ar fi nota comună, a „subiectivității", ne vine greu să admitem că literatura sămătoristă și proza de început a Hortensiei Papadat-Bengescu ar reflecta unul și același stadiu al evoluției epice.

În al doilea rînd, astăzi ne apare ca îndoielnic (sau, cel puțin, discutabil) că proza Hortensiei Papadat-Bengescu ar fi urmat într-adevăr un asemenea curs, de la „subiectiv la „obiectiv", „dinăuntru înafară"; există, nu încape vorbă, o schemă dinamică, o schemă de evoluție, în cadrul acestei opere, dar ea se înfăptuiește exclusiv într-un spațiu al interiorității. Astfel, în cărțile din prima perioadă, observăm o tendință a spiritului de a se cufunda cît mai adînc în propria interioritate, pînă la pierderea caracterului individual, romanele din ciclul Hallipa fac descoperirea, deosebit de importantă, a unei mișcări în sens invers, de reîntoarcere la sine, de revenire la suprafață. Oricum, imersiunea necontrolată devine pretext pentru o tratare în registru comic.

În al treilea rînd — ca un corolar al celor de pînă acum — să ne întrebăm dacă nu cumva o narațiune de acest tip, esențialmente subiectivă, nu reprezintă totuși un stadiu de evoluție mult mai avansat decît cel al „obiectivității". Modelul adevărat de devenire a romanului românesc ar fi, așadar, mai curînd unul circular, decît cel — linear — propus de Eugen Lovinescu.

Axa interiorității indică, așa cum spuneam, în cazul primelor romane ale scriitoarei o tendință de adîncire în sine. Manuela — cel dintîi mare personaj al Hortensiei Papadat-Bengescu — pare să aparțină încă, pe o anume latură, seriei — atît de bogat reprezentată, la începuturile prozei românești moderne — de „inadaptabili"; reflexiile eroinei sînt străbătute, astfel, de o permanentă repulsie față de viața de toate zilele, față de caracterul de prea apăsată vulgaritate al acesteia: „Cunoscuții, tocmai fiindcă-i cunoștea bine, nu-i mai puteau da iluzie; și străinii, mulțimea — era vulgară, inestetică, o rănea în gustul ei de forme, linii, culori, cu aspectele ei dizgrațiate". Întocmai ca acei inadaptabili care o precedaseră, Manuela se va refugia, în consecință, și nu fără orgoliu, în „închipuire", în iluzie: „Se ducea bucuros acolo unde puteai întîlni acel chip omenesc mai deosebit, căuta cu grijă să-i rămîie necunoscut, știind că va găsi o biată făptură fără nici o lumină; își împrumuta fantezia acelor trăsături, pentru a crea basme cu care înșela melancolia lungă a visărilor". Dar iată că, în cadrul acestor date tradiționale, există un amănunt care ne arată că scriitoarea se află aici pe cale de a-și descoperi vocea proprie; e vorba, desigur, de simbolul „oglinzii". Într-o primă accepțiune, „oglinda" nu înseamnă altceva decît tocmai procesul de convertire a lumii în imagine interioară: „Privirea ei cercetătoare, întoarsă din adîncuri înspre lumea exterioară, întorcea atunci lumea exterioară în adîncuri, în aceeași permanentă oglindire". Se poate observa însă și un al doilea sens al oglindirii, o oglindire de grad secund, o oglindire a oglinzii însăși, fiindcă Manuela simte nevoia de a se așeza necontenit pe sine însăși dinaintea unei oglinzi. Stăruința cu care personajul se întoarce, după îndelungi absențe visătoare, la oglinda ei de toaletă, cu mînerul de os și cu ovalul ei pur și clar, trădează un neașteptat spirit de prudență; Manuela, categoric, nu mai are naivitatea predecesorilor ei literari, ea pare să știe că visarea și trăi-

rea „în închipuire“ ascund o mare primejdie, aceea a uitării de sine; cu ajutorul oglinzii, ea se asigură de fapt asupra unui drum al reîntoarcerii — pe care se teme să nu-l piardă și să nu transforme astfel uitarea de sine într-o uitare definitivă. Oglinda joacă, prin urmare, într-un fel, rolul unui „fir al Ariadnei“.

Încă din *Femeia în fața oglinzii*, deci, scriitoarea știa că mișcarea în spațiul interiorității trebuie să se desfășoare într-un dublu sens; accentul cădea totuși, cu precădere, pe direcția dinspre suprafață înspre adîncime. Iată însă că, în ciclul Hallipa, mișcarea aceasta este privită cu un ochi tot mai critic; apar numeroase personaje la care uitarea de sine dobîndește un caracter definitiv, personaje care își trădează tot mai mult subiectivitatea individuală. Scriitoarea va sublinia aici tocmai enorma discrepanță care apare între „eul real“ și cel „imaginar“ al protagoniștilor. Un prim caz pus sub observație este acela al doctorului Rim, urmărit nu numai în *Concert din muzică de Bach*, ci și în alte momente ale ciclului. Trupul lui Rim pare mai degrabă al unui ascet; slab și deșirat, cu o anatomie mult prea evidentă, schelet viu cu mișcări rupte și ascuțite, descărnat și — de aceea — aproape abstract! Or, „eul real“ al personajului apare întotdeauna, la Hortensia Papadat-Bengescu, ca o „formă a trupului“: iată însă că Rim cunoaște o lungă perioadă de inactivitate, cauzată pe de o parte de boală, iar pe de altă parte de o carieră pe deplin realizată. Lipsa de ocupație îi relevă eroului deliciile „vieții interioare“, de care — pînă atunci — fusese cu totul străin; inexperimentat, el nu vede capcanele și săvîrșește toate erorile capitale. Rezultatul va fi un Rim „imaginar“, lipsit de orice asemănare cu cel „real“. În ultima analiză, Rim nu este altceva decît o caricatură a Manuelei.

De aceeași tratare se bucură și prințul Maxențiu, din *Concert de muzică de Bach;* Maxențiu era fructul unei legături întîmplătoare între o femeie ușuratică, o cîntăreață cu oarecare faimă cîndva, și un prinț, al plăcerilor. Superficialitatea acestei legături s-a răsfrînt parcă asupra constituției copilului; de o mare debilitate, rezervele sale de energie vitală erau consumate aproape pînă la capăt numai întru a-și păstra, în lume, o ținută corectă. Dintr-un organism atît de anemiat nu se pot naște reacții mai violente, răzvrătire sau mînie de pildă; cînd soția lui, Ada, îi prezintă cu cinism pe actualul ei amant, în Maxențiu nu tresare decît „o foarte vagă indignare masculină“. La un moment dat, însă, prințul Maxențiu se îmbolnăvește grav de plămîni; constrîns — ca și doctorul Rim — la inactivitate, eroul se dedă visărilor, ceea ce va avea drept consecință o grabnică uitare de sine. Ceea ce-i îngăduie să-și atribuie un „eu imaginar“ cu totul nepotrivit; el ajunge, de pildă, să se închipuie un „mare inchizitor“, care cere socoteală „soției adulterine“ și care împrăștie o serafică seducțiune, de care se resimte mai ales Elena Drăgănescu. Și Maxențiu, așadar, după cum și Nory Baldovin sau Aneta Pascu din *Rădăcini*, pot fi priviți, la fel ca și Rim, drept caricaturi ale Manuelei.

Tendința de „ridicare“ la suprafață, de întoarcere la sine, în marginile propriei individualități, se întemeiază pe o doctrină — amintită deja, pînă acum, în mod fugar — a „eului real“ ca „suflet al corpului“ sau ca „formă“ a acestuia. În orice caz, la Hortensia Papadat-Bengescu subiectivitatea se poate întotdeauna exprima în termeni ai corporalității; este tocmai ceea ce vrea Mini să spună, atunci cînd vorbește de „legea nevoilor materiale ale impresiei“. Neplăcerea personajului față de agitația morală a celor din jur se va traduce, de pildă, în termeni stomacali: „acel palpit o nemulțumea în profundele sensibilități ale stomacului“ *(Fecioarele despletite)*. După cum nevoia ei de calm și de seninătate se va traduce în gestul de a îmbrățișa strîns în palme un vas alb și rece de porțelan: „se întrebase: ce fac? și răspunsese: mi-e înăsprit trupul de arsura întîmplărilor sufletești de aici care usucă locul și caut să-mi răcoresc prin mîini sufletul, pe netezimea milostivă a obiectelor din jur“.

Sigur, opera Hortensiei Papadat-Bengescu suportă în chip întemeiat o comparație cu opera unuia dintre cei mai importanți romancieri moderni, Marcel Proust; și în *À la Recherche du Temps*

Perdu este vădită acea mișcare a subiectivității către adîncimi lăuntrice. Cu deosebirea că, la Proust, recuperarea individualității are loc în straturile cele mai adînci, în vreme ce, la Hortensia Papadat-Bengescu, ea presupune, dimpotrivă, o revenire la suprafață.

Prin dimensiunea interiorității, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu se arată — într-o măsură mult mai mare decît cel al lui Liviu Rebreanu — sincron cu evoluția europeană a speciei.

LIVIU PETRESCU

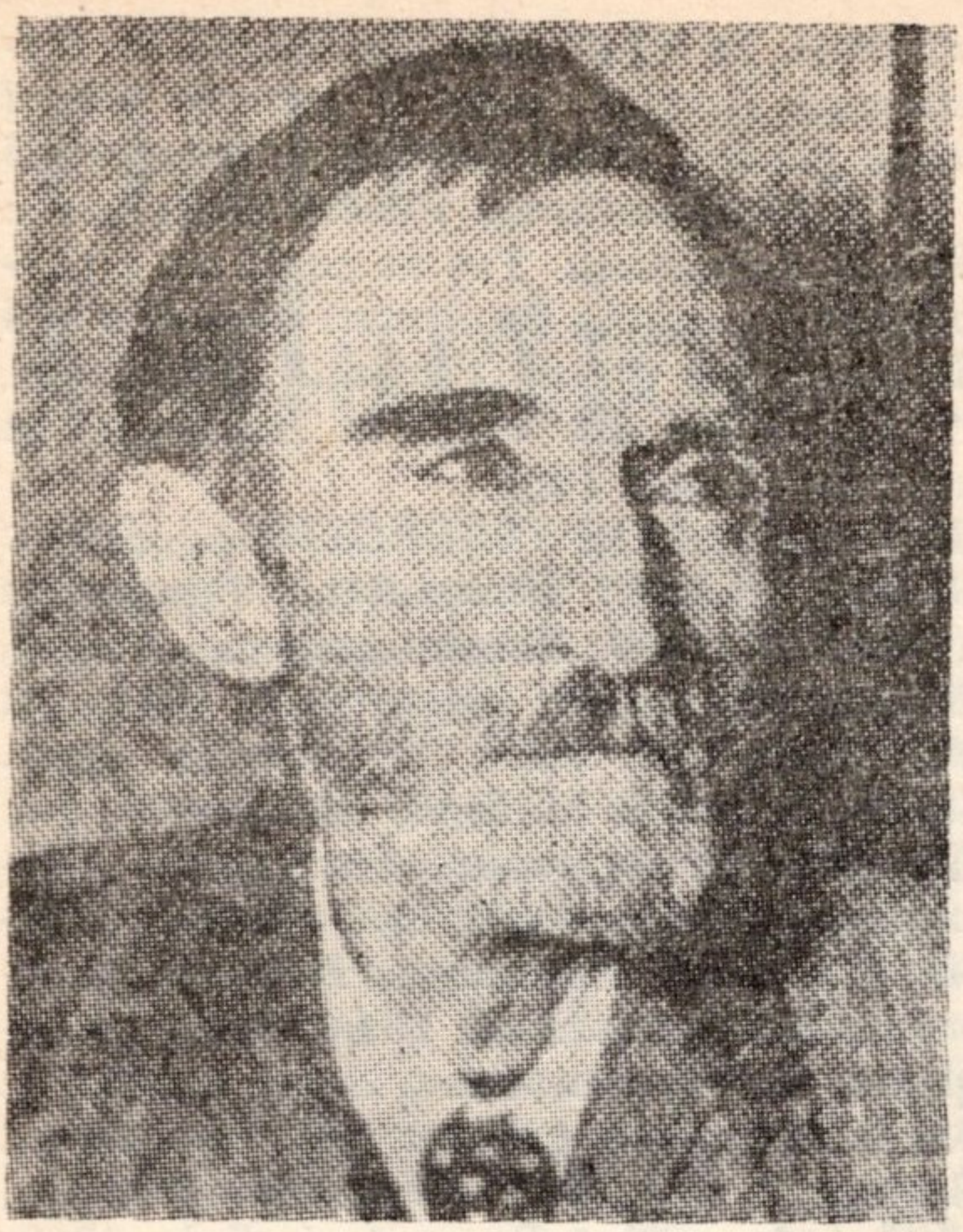
George Bacovia

George Bacovia se naște în ziua de 4/17 septembrie 1881 la Bacău, ca fiu al comerciantului Dimitrie Vasiliu și al Zoiei Vasiliu. Scrie versuri, desenează și compune muzică încă din liceu. Studiază dreptul dar nu profesează avocatura. Duce, cu numeroase întreruperi, o viață de funcționar. Ia parte, cu intermitențe, la viața literară, editează în 1915 revista Orizonturi noi *(la Bacău), iar în 1925 este director al revistei* Ateneul cultural. *În același an i se acordă de către Societatea Scriitorilor Români premiul pentru poezie. Va mai obține (împreună cu T. Arghezi) Premiul Național de poezie în 1934.*

Debutează cu poezia Și toate *în* Literatorul *din 30 martie 1899 (semnată V. George). În 1903 citește poezia* Plumb *la una din ședințele salonului literar al lui Macedonski; se bucură de sincera prețuire a acestuia. Colaborează la diverse reviste, ca* Arta, Românul literar, Versuri, Insula, Flacăra,, Versuri și proză, Noua revistă română, Orizonturi noi, Cugetul românesc, Ateneul literar, Universul literar, Viața literară *etc. În 1929 se căsătorește cu poeta Agatha Grigorescu și se stabilește în București. Are o existență retrasă, modestă, înconjurat de atenția soției sale, de prietenia unor confrați. În 1946 este sărbătorit de Ministerul Artelor, care îi acordă întîiul mare premiu după Eliberare, iar în 1956 i se publică volumul* Poezii, *prefațat de Eugen Jebeleanu. Tot în acest an e sărbătorit cu ocazia împlinirii vîrstei de 75 de ani. I se oferă „Ordinul Muncii cl. I". Se stinge din viață în București în ziua de 22 mai 1957.*

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ. Editii: Plumb. *Poezii, București, Tipografia „Flacăra", 1916;* Scîntei galbene, *Poezii, Bacău, Tipografia „Minerva", 1926;* Cu voi, *București, Ed. „Orizonturi noi", 1930;* Comedii în fond, *București, Ed. Librăriei „Universale" Alcalay, col. „Biblioteca pentru toți", 1936;* Opere, *Ediție definitivă. București. Fundația pentru literatură și artă. 1944; Stanțe burgheze, București, Ed. Casa Școalelor, 1946.* Referințe critice: *E. Lovinescu,* Scrieri, *I, Epl.. 1969; Vladimir Streinu,* Pagini de critică literară, *I, Epl., 1968; G. Călinescu.* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent. *F.P.L.A., 1941; Pompiliu Constantinescu.* Scrieri, *I, Epl. 1967; A. E. Baconsky,* Colocviu critic, *Espla. 1957; Agatha Grigorescu-Bacovia,* Bacovia. *Viața poetului. Epl., 1962; Ion Negoițescu.* Scriitori moderni, *Epl., 1966: Nicolae Manolescu.* Lecturi *infidele, Epl.. 1966: Mihail Petroveanu,* George Bacovia, *Ed. Cartea românească, 1972; Marian Popa,* Postfață *la vol. G. Bacovia:* Poezii, *Ed. Minerva, seria „Arcade", 1975.*

În mod cert, nici unul din marii noștri poeți din veacul douăzeci nu a trăit mai acut, mai dramatic, decît Bacovia, sentimentul epocii sale. Nimeni nu s-a simțit mai total cuprins și închis între elementele care constituie fizionomia tiranică a unui anumit timp istoric și a unei anumite societăți, nimeni nu a înregistrat cu o conștiință mai vie și mai dureroasă propria-i condiție socială (și implicit existențială și spirituală), toate particularitățile pe care i le impuneau datele unui peisaj temporal și geografic specific. Retras și modest, mergînd ca printr-un subsol, nu lipsit însă de conștiința a ceea ce se întîmplă cu el și



în preajma sa, Bacovia a străbătut astfel prima jumătate a secolului nostru, notînd cu un condei hipersensibil momente de o tulburătoare gravitate și semnificație din povestea unei vieți torturate și agonice, viață văzută ea însăși în chenarul cenușiu, îndoliat ori sufocant pe care îl constituie „cercul... comun și avar“ al lumii burgheze.

Critica mai veche a văzut, în genere, în poezia lui un fel de reacție organică, instinctivă la mediu, o emanație a unei stări sufletești elementare, echivalată cu geamătul surd, cu bocetul unei firi slabe pe care totul o copleșește și o martirizează. Lovinescu e poate reprezentantul cel mai tipic al unei asemenea optici. El scria: „*Expresie a unei nevroze, o astfel de poezie impresionează în ansamblu, fără să rețină prin amănunt (...); ea e expresia celei mai elementare stări sufletești, e poezia cinestezei, ce nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raționalizează, cinestezie animalică, secrețiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede; cinestezie nediferențiată de natura putredă de toamnă, de ploi și de zăpadă, cu care se contopește. O astfel de dispoziție sufletească e o dispoziție muzicală, căreia i s-ar putea tăgădui interesul, nu însă și realitatea primară; în ea salutăm poate întîia licărire de conștiință a materiei ce se însuflețește. Adaptarea formei la fond este atît de integrală încît îndepărtează gîndul oricărei intenții artistice, iar mijloacele de expresie sînt atît de simple și de naturale încît par crescute din obiect.* Și în continuare criticul concede: „*În realitate există, totuși, un instinct artistic, care știe alege nota justă, și (...) amintim L a c u s t r a. «Materia care plînge», golul «istoric», organizarea întregii impresii prin amănunte, ne arată și intenția și putința realizării conștiente*“. Opunîndu-se, aparent, opiniei lui Lovinescu, prin inversarea liniei interpretative, Vladimir Streinu, se menține în fond în perimetrul aceleiași viziuni critice despre substanța poeziei bacoviene: „*Iată pentru ce nu socotim că am putea saluta în P l u m b «cea dintîi licărire de conștiință a materiei care se însuflețește» după cum se exprimă d. Lovinescu. Mișcarea poeziei bacoviene nu se ridică din amorfism spre organizare, ci dimpotrivă se înscrie ca o cădere din uman în mineral. Acestei simplificări sufletești, împinsă pînă la anularea conștiinței, îi corespunde în poetica d-lui Bacovia o ocolire din instinct a oricărui artificiu în ajungere artistică. S-ar putea abstrage la rigoare o estetică naivă a simetriei simple și a obsesiei lexicale*“.

Desigur, nu putem imputa criticilor care au luat, primii, contact cu poezia lui Bacovia că n-au avut un orizont mai vast în considerațiile lor. Ei au spus ceea ce era posibil să se spună atunci și au rostit destule păreri interesante și viabile dacă le privim în contextul acelui timp și în autenticitatea lor, legate de tipologii și temperamente diferite. Treptat, după trecerea anilor, perspectiva asupra poeziei bacoviene a devenit mult mai cuprinzătoare și mai precisă totodată. S-au înlăturat multe prejudecăți și în special aceea care îl considera pe Bacovia drept un poet mai mult sau mai puțin instinctiv, lipsit de intelectualitate și de o conduită spirituală și artistică lucidă ori de o concepție bine articulată asupra vieții și artei. În această privință e destul să privim cu atenție sporită poeziile sale sau unele bucăți în proză pentru a ne edifica asupra orientărilor lui sociale pe deplin conștiente,

asupra puterii sale de a surprinde fațetele semnificative ale realității, de a se face ecoul suferințelor populare și profetul unor noi idealuri de dreptate. Își spune singur „muncitor al visului“ și „filozoful proletar“, prevestind sfîrșitul erei burgheze. Să recitim și acest *Amurg*, poem care nu poate fi atribuit nicidecum unui poet gratuit, absent din orbita marilor idei sociale: „Trec burgheze colorate / În cupeuri de cristal — / E o veșnică plimbare, / Vălmășag milionar . . . / / Și pe publice terase / Plîng viori sentimental . . . / E parfum, bomboane, / Și desfrîu de lupanar . . . // . . . Dar notează-n cartea vremii / Filozoful proletar: / Greve, sînge, nebunie, // Foame, / Plînset mondial . . . / Pe cînd lasă-amurgul flăcări / Pe-un final ce se anunță, / Pe-un decor miliardar . . .“ Sau această *Poemă finală*, grea de amară suferință și de o adîncă indignare față de rosturile inumane ale orînduirii burgheze. E în ea o forță de convingere atît de hotărîtoare, încît nici un patos oratoric nu o poate egala. Maiacovski ne-ar asigura că avem de a face cu cea mai pură poezie agitatorică: „Eu trebuie să beau, să uit ceea ce nu știe nimeni, / Ascuns în pivnița adîncă, fără a spune un cuvînt. / Singur să fumez acolo, neștiut de nimeni, / Altfel, e greu pe pămînt . . . // Pe stradă urle viața, și moartea, / Și plîngă poeții poema lor vană... // Știu. / Dar foamea grozavă nu-i glumă, nu-i vis — / Plumb, și furtună, pustiu. / Finis . . . / Istoria contemporană . . . / E timpul . . . toți nervii mă dor . . . / O, vino odată, măreț viitor. // Eu trebuie să plec, să uit ceea ce nu știe nimeni, / Mîhnit de crimele burgheze fără a spune un cuvînt, / Singur să mă pierd în lume, neștiut de nimeni, / Altfel, e greu pe pămînt . . .“ Astfel de versuri și multe altele, avînd accente sumbre, aparțin unei personalități poetice de o incontestabilă vigoare spirituală, unei conștiințe radicalizate care știe că nu mai are nici o aderență la o lume alienantă. În celebrul *Epitaf* își definește cu supremă claritate, cu umor sec, poziția singulară, de *străin*, în societatea vremii sale: «Aici sînt eu, / Un solitar, / Ce-a rîs amar / Și-a plîns mereu. // Cu-al meu aspect / Făcea să mor, / Căci tuturor / Păream suspect».

Dacă luăm rînd pe rînd aproape fiecare poem al său, fiecare vers chiar, vom observa că rostirea poetică bacoviană e una dintre cele mai încărcate de aluviuni referențiale de o deosebită semnificație pentru cunoașterea poetului și a epocii în care a trăit. Psihologic și sociologic vorbind, lirica lui Bacovia e un document de primă importanță, un document valabil însă numai prin prisma artisticului. El constituie totodată și o dovadă peremptorie despre forța de atestare a poeziei, a artei în genere, atunci cînd se bazează pe o deplină sinceritate, pe o atitudine umanistă.

S-a vehiculat cîndva și părerea că după volumul *Plumb*, Bacovia s-ar fi dovedit un talent în declin (Vl. Streinu). Critica mai nouă a reușit să infirme această opinie și să înfățișeze evoluția poeziei bacoviene ca un fenomen normal de ipostaziere în conformitate cu noile vîrste ale poetului. Că astfel stau lucrurile o demonstrează orice nouă lectură, din perspectivă actuală, a întregii opere. Dincolo de unitatea de ansamblu, structurală, a acesteia, se pot desluși în fiece volum în parte, de la *Plumb* pînă la *Stanțe burgheze*, accente, procedee și experiențe sufletești care modifică în ritm ireversibil trăsăturile cunoscute, uneori prin retușări, alteori punîndu-le în relații inedite ori lăsînd mai multă libertate dicteului lăuntric. Dacă în *Plumb* se observă o stăpînire deplină a dramei, un echilibru între artist și om, o oarecare degajare a expresiei, în celelalte culegeri, *Scîntei galbene* (1926), *Cu voi* (1930), *Comedii în fond* (1936), *Stanțe burgheze* (1946) problematica socială sau cea intim-cotidiană se afirmă cu o forță din ce în ce mai „brutală“ într-un limbaj tot mai eliptic. Poetul își desfășoară, cu o simplitate derutantă, știința sugerărilor lirice, scoțînd efecte dintre cele mai penetrante și mai caracteristice. Pornind de la formula versului clasic, el reface, pe cont propriu și într-un context personal, experiențele poeziei moderne, de la simbolism și expresionism pînă la tendințele de deplină degajare a limbajului, ajuns la tehnica disonanței și a inserției, a repetițiilor și suspensiei. Bacovia e poetul care individualizează cel mai mult versul, conferindu-i o ciudată

autonomie. Acesta poate fi citat și în context și separat. Așa se explică de ce stăruie obsesiv în memoria noastră atîtea versuri bacoviene, versuri devenite la rîndul lor, prin amplitudinea rezonanței, poeme de sine stătătoare.

Poet unic în literatura noastră și în cea universală prin sensibilizarea și umanizarea la extrem a poeziei, Bacovia ne oferă o artă a cuvîntului de o nedezmințită valoare etică, invitîndu-ne la adevăr și autenticitate, la expresia care transfigurează fără să mistifice realitatea.

VICTOR FELEA

Ion Minulescu

S-a născut la 7 ianuarie 1881, în București. A murit la 11 aprilie 1944, în București.

Dintr-o eroare a funcționarului de la starea civilă, în actul de naștere este înregistrat Minculescu.

A mai semnat Caran d'Ache; Hardmuth Nr. 2; I. Minulescu-Nirvan; Nirvan; I. M. Nirvan; Ion Nirvan; Gabriel Sutzu.

Studii: liceul început la Pitești, în 1891, continuat la București, unde își ia bacalaureatul în 1899. În același an se înscrie la Facultatea de drept din București, frecventînd cursurile pînă în luna decembrie. În 1900 pleacă la Paris, înscriindu-se la „Ecole de droit" și se întoarce în țară în 1905 fără să-și termine studiile.

Debutează cu poezia Gîndului, *semnată I. M. Nirvan, în revista* Povestea vorbei *(București), nr. 28, aprilie 1897.*

Opere fundamentale: Romanțe pentru mai tîrziu, *versuri, 1908;* Casa cu gea-muri portocalii, *nuvele, 1908;* De vorbă cu mine însumi, *versuri, 1913;* Măști de bronz și lampioane de porțelan, *proză, 1920;* Roșu galben și albastru, *roman, 1924;* Spovedanii, *versuri, 1927;* Corigent la limba română, *roman, 1928;* Strofe pentru toată lumea, *versuri și* Cetiți-le noaptea, *nuvele, 1930;* Bărbierul regelui Midas sau Voluptatea adevărului, *roman, 1936;* Versuri, *ediție definitivă, 1939 și 1942.*

Piese de teatru: Manechinul sentimental, *1926;* Allegro ma non troppo, *1927;* Amantul anonim, *1928;* Omul care trebuie să moară *(Ciracul lui Hegesias), 1939.*

Referințe critice: *M. Dragomirescu,* Convorbiri critice, *I, 5, 1907; N. Davidescu, în* Aspecte și direcții literare, *1975; E. Lovinescu, în* Scrieri, *4,* Istoria literaturii române contemporane, *1973; Pompiliu Constantinescu, în* Scrieri, *4, 1970; G. Călinescu, în* Istoria literaturii române... *1941; Vladimir Streinu, în* Pagini de critică literară, *IV, 1976; Paul Zarifopol, în* Pentru arta literară, *1971; Lidia Bote, în* Simbolismul românesc, *1966 și* Antologia poeziei simboliste românești, *ediție și prefață de Lidia Bote, 1972; Dumitru Micu, în* Început de secol *(1900—1916), 1970; Adrian Marino,* Retrospectiva Minulescu, Steaua, **XV**, *12, 1964; Perpessicius, în* Opere, *2, 1967.*

Dintre cele patru domenii în care s-a manifestat creativitatea lui Ion Minulescu (poezia, povestirea, dramaturgia și publicistica), primele două i-au asigurat pînă acum prezența în conștiința publicului și aprecierea sa. Am însă sentimentul, fără să pot măsura priza actuală a „romanțelor" sale, pe care, la începutul acestui secol, le scria *pentru mai tîrziu*, că sentimentalismul superficial, îmbrăcat într-o costumație exotică, balcanizat în stil miticist sau gros fardat clovnesc, exprimat într-o poezie prin excelență orală și teatrală, începe să ne devină străin și să ne evoce un trecut irecuberabil estetic. Nu exclud, firește probabilitatea de a greși, căci prezența sentimentalismului în tonalitatea lui minoră este indicată de succesul și la noi al unor filme de gen *Love Story* sau a mai vechilor filme indiene sau austriece de tipul *Dragoste de mamă*, care ne gîdilă aproape involuntar glandele lacrimale mizînd pe o funciară sensibilitate melodramatică, pe înduioșarea cu care ne privim micile noastre nefericiri, majore la scară individuală.

Receptarea critică a operei lui Ion Minulescu a evoluat rapid, de la o inițială stare de stupoare și stînjeneală, spre larga audiență, provocînd, mai apoi, prin reflexele de autoparodiere pe care le înregistra, reticențe vizibile în mediul criticii, devenite refuzuri explicite. Procentul este paralel cu modificările pe care le suferă conceptul de poezie după 1920 mai ales, cînd vechile convenții sînt negate iar gradul de noutate al convențiilor propuse de poezia minulesciană este redus prin asimilare și banalizare.

Pentru a putea intui diferențele ce apar, iată, succesiv, două texte, de Ion Minulescu și Ion Barbu, aparținînd aproximativ aceleiași perioade de creație (1928): „Azi-noapte-am stat de vorbă cu plopii / Și cu vîntul! . . . / Mă cunoștea și vîntul, / Mă cunoșteau și plopii — / Mă cunoșteau din vremea / Cînd colindam pămîntul / Cu gîndul / Și cu ochii pe harta Europei. / Și mi-am adus aminte de nopțile de vară / Cînd o porneam de-acasă; / Abia ieșit pe poartă, / Mă și vedeam departe, prin nu mai știu ce țară . . . / Dar mă trezeam spre ziuă cu ochii tot pe hartă. / Și mi-am adus aminte de ce-aș fi vrut să fiu — / Un plop ce se ridică spre cer / Și-un vînt grăbit, / Ce-nconjură pămîntul mereu . . . / Și-ntr-un tîrziu, / M-am căutat pe hartă, dar nu m-am mai găsit". (Ion Minulescu, *Harta Europei*).

„E temniță în ars, nedemn pămînt. / De ziuă, fînul razelor înșală; / Dar capetele noastre, dacă sînt, / Ovaluri stau, de var, ca o greșeală. // Atîtea clăile de fire stîngi! / Găsi-vor gest închis, să le rezume, / Să nege, dreaptă, linia ce frîngi: / Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?" (Ion Barbu, *Grup*).

Modificări substanțiale de atitudine și sintaxă poetică fuseseră realizate de Ion Barbu sau Arghezi cu un deceniu în urmă deja. Selecția, realizată aici la extremele receptivității, este intenționată.

Poezia lui Ion Barbu stă la polul opus discursivității și logicii narative caracterizante pentru Minulescu, realizînd saltul de la oralitatea textului minulescian la caracterul (s)criptic al celui barbian; de la egocentrismul liric la obiectivitatea și exterioritatea neconfesivă a eului poetic. Altfel spus, Minulescu (reprezentînd sechelele unei poziții romantice) se așează în centrul lumii privind în jur și evocînd stări și reacții transcrise alegoric, în vreme ce Ion Barbu privește spre lume ca spre un corp străin ce trebuie văzut prin filtrul limbajului, interpretabil accentuat rațional și nu sentimental; unul subiectivează, celălalt obiectivează realitatea; textul primului nu poate fi receptat decît identificîndu-se cu eul poetic generator (scriitorul), textul celuilalt poate fi receptat ca un corp aparte, fără necesitatea identificării.

Nu vă propun o recompunere descriptivă a universului poetic minulescian, pe care o puteți realiza singuri, după lectură. Prefer să vă ofer aproape o juxtapunere de citate, cu un minim de comentariu, necesar, din care va reieși atît graficul unei receptări a operei minulesciene între cele două războaie cît și poziția pe care o poate ocupa acum în literatura română, căci, oricîte eforturi am face ca relectura noastră să fie mai îngăduitoare, compre-

hensivă, nu pot fi esențial modificate în favoarea poetului.

B. Fundoianu, poet al avangardei interbelice, îi acorda lui Ion Minulescu titlul de prim „clopotar al revoltei lirice românești", recunoscîndu-i astfel un rol de precursor. Dar, în 1930, criticul Pompiliu Constantinescu se vedea obligat să scrie: „Cîtă melancolie se leagă de destinul unei cariere poetice! Din faima de inovator a d-lui Ion Minulescu, generațiile noi nu mai cunosc decît umbra ei, intrată în istorie . . . Simbolistul de acum două decenii, sperietoare pentru burghezi, obiect de glose subtile pentru critici care-l găseau... obscur, după ce a prefațat aspectul poeziei moderne, sfîrșește în concurență cu versurile d-lui Topîrceanu".

Poezia (literatura în general) poate fi judecată după două grupe de criterii: a) contextul istoric în care a apărut și rolul său novator în acel context, b) contemporaneitatea (prezentul) în care lectura încearcă să depisteze elementele unor supraviețuiri valorice, elementele actualității ei.

Privind-o *în context*, Pompiliu Constantinescu a definit astfel rolul poeziei minulesciene: „D. Minulescu trece deodată de la industria patriarhală a liricei sămănătoriste la sensibilitatea și cadrul urban. Locul țărăncii idilice și al iubitei sentimentale și clorotice îl ia femeia fatală, melancolia eminesciană devine *spleen* baudelairian, harta României e schimbată cu harta celor cinci continente, carul cu boi și orizontul Bărăganului e părăsit pentru corăbii, iahturi și vapoare cu orizonturi misterioase și exotice; mirosul prea simplu al florilor din fîn este părăsit pentru parfumuri tari, căpița cu fîn si decorul naturii e un cadru incomod pentru iubire, care se va oficia de acuma în alcovuri voluptoase, tapetate cu covoare moi și cu tablouri moderniste; moartea însăși nu se va mai presimte în orizontul teluric al *Mioriței*, ea fiind o abandonare în cavouri transatlantice și în spații lichide".

Dar: „Nici «poezia nouă» a d-lui Minulescu nu se depărta prea mult de grandilocvența și structura tematică a poeziei timpului. Versul său eliberat era o ingeniozitate tipografică, iar modalitatea de a formula, pe ton ridicat, embleme și deziderate noi nu putea să displacă unei literaturi obișnuite să vocifereze. Iată punctele de contact ale minulescianismului cu spiritul poetic al vremii, care-l fac accesibil publicului și criticii oficiale". Ceea ce explică succesul său relativ rapid.

Totuși: „Istoricește, meritul unei asemenea literaturi este imens și semnificativ. Procesul ei de inovație este voluntar, ușor epicurian, ca orice satisfacție, inedită, adaptațiunea ei este ostentativă, volubilă și deschizătoare de apetit".

Să mai recurgem încă o dată la comparație. Iată un text din opera lui St. O. Iosif, unul dintre redactorii revistei *Sămănătorul:* „Din raiul mîndrilor Bucegi, / Ce te jelesc de ani întregi, / Ce dor atît de nențeles / Te-a îndemnat să vii la șes? / Credeai că este la oraș / Norocul tău, biet păstoraș... // Ca un copil nepriceput, / Amar de tine, n-ai știut / Ce griji, ce patimi, ce nevoi / Ne bîntuie în veci pe noi... / O, n-ai știut, biet păstoraș, / Ce tristă-i viața la oraș!" *(Copil sărman).*

Și unul semnat de Minulescu: „În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămînă / Orășenii, pe trotuare, / Orășeni pe trotuare/ Merg ținîndu-se de mînă / Și-n orașul-n care plouă / De trei ori pe săptămînă / De sub vechile umbrele, ce suspină / Și se-ndoaie / Umede de-atîta ploaie / Orășenii pe trotuare / Par păpuși automate / Date jos din galantare". *(Acuarelă).*

Minulescu se așează, evident, pe binia care marca procesele ce aveau loc în societatea românească, urbanizarea și europenizarea accentuată de intrarea decisă a țării în circuitul capitalist. Cititorii săi potențiali sînt intelectuali, funcționari, mici meseriași, aflați la cel puțin a doua generație de citadini. Așa cum scria Vladimir Streinu, acești cititori „îl selectează dintr-o dată. Minulescu e cel mai recitat poet al epocii. Declamabilă în esența ei, poezia lui se adresa unei mulțimi de cititori. Sălile publice, așadar, nu interiorul particular, o favorizau". Poetul i se pare a fi „unul din acei poeți itineranți ai Europei Evului de Mijloc, nu trubadur sau truver, ci «juglar», cum i se zicea în

Spania, sau «jongleur», în Franța, care își caută ascultătorii în piața orașelor și la domiciliu, uimindu-i deopotrivă cu ceea ce știau pe dinafară și improvizau, cu rostirea frumoasă și evoluția scenică, desfătîndu-i în sfîrșit, cu genul literar de epocă al poeziei și prestidigitației". Tot Vladimir Streinu îl numea, într-un articol scris la moartea poetului în 1944, un poet al „păcii și vieții" și găsea apoi, „dincolo de suprafața sonor modulată a versurilor, un dramatism tainic, instinctul migrator către alte clime și latitudini, un fel de dorință de a înfrînge condiția comună de a exista (...) aspirația eternă a sufletului omenesc de a evada, de a-și sparge limitele".

Rînd pe rînd Ion Minulescu este numit de alții un „umorist sentimental", un poet de tip jovial, cu temperament „extravertit și simpatic, predispus la vorbărie și glumă", contestîndu-i-se apartenența la simbolism care ar fi caracterizat prin „solemnități inițiatice". Verlaine, ca precursor al simbolismului sau chiar reprezentant al lui, cerea poeziei nu numai *muzicalitate* ci și *refuzul elocinței*, în vreme ce Minulescu cade în excesul de elocință, construiește chiar poezii cu poantă. El cultivă nu simbolul propriu-zis ci preia un arsenal de cifre fatidice (trei, șapte) investite cu un aparent sens simbolic profund, preferînd de fapt alegoria. În acest sens s-ar putea reconsidera apartenența lui la curentul simbolist sau, mai exact, s-ar putea accepta ipoteza coexistenței unor tendințe diferite în cadrul mișcării ce-și află perioada de manifestare începînd cu anii sfîrșitului de secol și pînă la primul război mondial. Minulescu mi se pare că reprezintă o variantă lirică, scrisă, a stilului numit convențional „secession" sau „Jugenstil" ce se manifestă în artele plastice în jurul anului 1900 în Germania, Franța sau Austro-Ungaria, reprezentat fiind prin pictori ca Gustav Klimt. Acest stil decorativ și exotic, cu elemente alegorice subliniate, a avut o mare influență pînă în jurul anului 1925, marcînd artele grafice (afișul, ilustrația de carte și revistă), pictura murală și artele utilitare (ceea ce numim azi *design*), degradîndu-se rapid prin colportaj și constituind ulterior sursa unor manifestări ale *kitsch*-ului în artă.

În descendența lui Minulescu îi putem regăsi pe unii dintre poeții aparținînd generației zisă „cinică" (Constant Tonegaru, Dimitrie Stelaru), care debuta în preajma celui de al doilea război, sau, dintre contemporani, pe Marin Sorescu, care îl continuă pe linia umorului, a oralității și a metafizicei bufe, a tehnicii reducției la absurd, a amestecului de planuri, a limbajului neologistic sau colocvial, preocupări minulesciene care își află rădăcina în poezia lui Jarry sau pot fi regăsite cu intenții și realizări mult mai radicale la contemporanul său Urmuz (în proză).

Proza lui Minulescu are meritul de a fi depistat resursele novatoare ale narațiunii la persoana I singular ca și ale tonului confesiv autoironic, avînd în acest sens rolul unei acțiuni de pionierat. Ea dublează tematic „romanțele", cu un plus de inventivitate uneori, recurgînd la comparații șocante și sugestive și la construirea unui personaj-narator cinic, de un imoralism programatic, persiflînd frazeologia patriotardă, demitizînd „eroismul" unor romane „de război". (Vezi de pildă narațiunea, intitulată roman, *Roșu, galben și albastru*, care transcrie peripețiile unui privilegiat în zona din spatele frontului, în vremea primului război. Cîteva îndrăzneli tehnice se pot reține, cum ar fi de exemplu înlocuirea unei descrieri a Bucureștilor după intrarea trupelor mareșalului german Mackensen, printr-o grafică „cubistă").

Succesul prozei sale a fost tot atît de mare ca și acela al poeziei. Nuvelele fantastice din *Cetițile noaptea* sînt o contribuție notabilă la evoluția acestei modalități narative la noi. Teatrul său, insuficient cunoscut azi, este o dramatizare a temelor poeziei și prozei, lipsită de forță.

Rescriind *cîntecele de lume* ale lui Anton Pan, într-un decor de oraș deja mare, cum sugera și Dumitru Micu, Ion Minulescu este „un tip caragialian, tînărul muntean volubil, facil emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de *mofturi*" — cum scrie G. Călinescu.

Prin construcția sa simetrică, prin prezența refrenelor, care au o funcție mnemotehnică, prin solemnitatea dezinvoltă și locvacitatea neînfrînată, prin desfășurarea deductivă și logica sa narativă poezia minulesciană este imediat inteligibilă și ușor memorabilă. Ea a contribuit la introducerea în limbajul poetic românesc a locuțiunilor graiului citadin, la dezavuarea unui limbaj poetizant, degradare a eminescianismului, înlocuindu-l cu convenționalitatea rapid asimilată care îi este proprie și care nu-și mai poate păstra prospețimea pînă la noi cu atît mai mult cu cît ritmul constant și dinamic al inovațiilor ce i-au urmat a erodat-o cu neîndurare. Azi ne apare viabil lirismul său melancolic și nostalgic, liniștitor, ce transpare prin fardul său comic, rareori grotesc...

DAN CULCER

Emil Isac

S-a născut la 17 mai 1886, în Cluj, dintr-o veche familie de intelectuali A murit la 25 martie 1954, în Cluj.

Studii medii la Cluj și Năsăud între anii 1895—1904. Bacalaureatul la Sibiu. Facultatea de Studii-Juridice și Sociologice din Cluj (1904—1909).

Debutează în Familia *(nr. 42, 2/15 noiembrie 1903).*

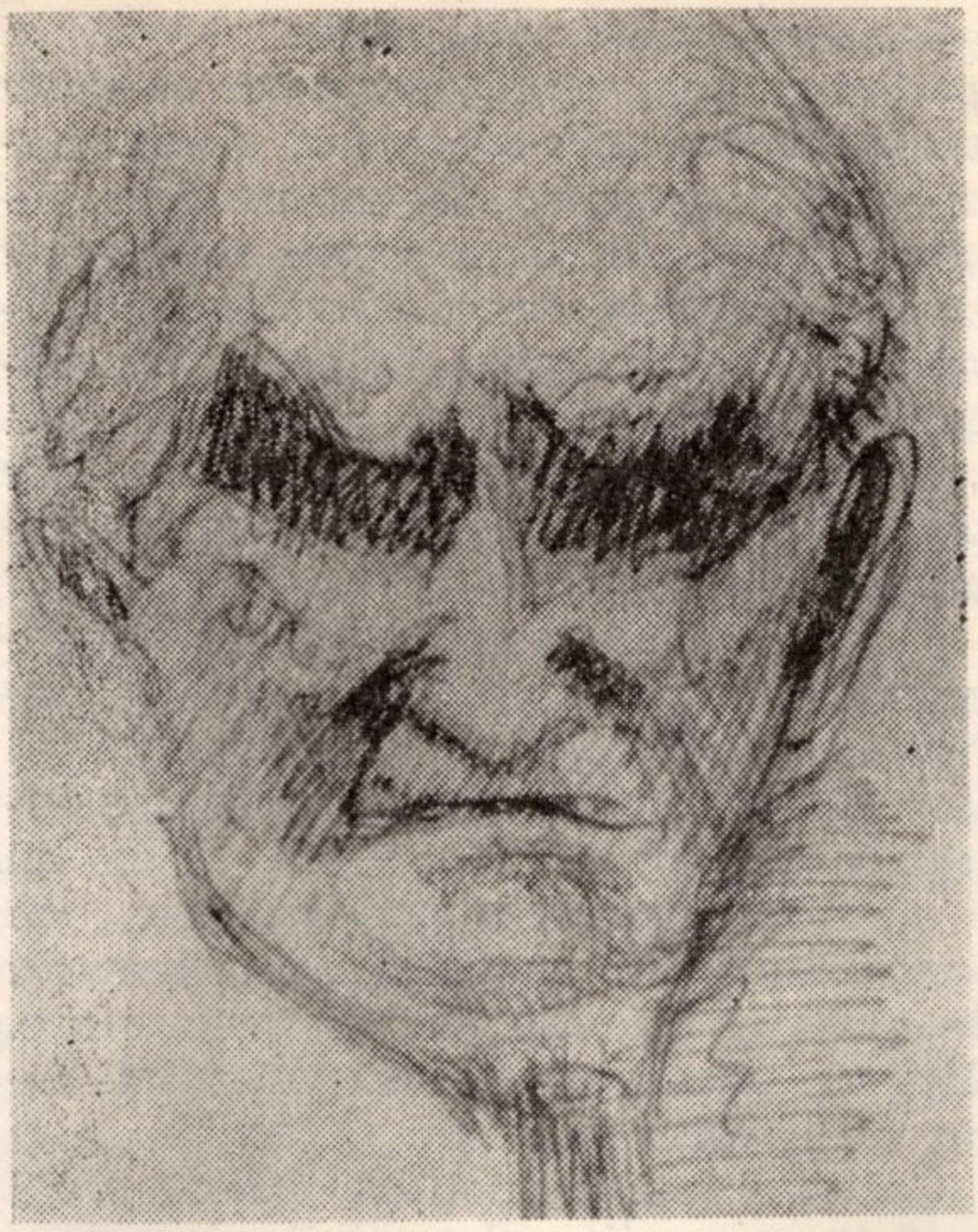
Traduceri din poezia sa în limbile: maghiară (Keresztury Sándor, Berde Mária, Salamon Ernő, Franyó Zoltán, Szemlér Ferenc, Majtényi Erik etc.), germană, rusă poloneză (Emil Zegadlowicz).

Opere: Poezii. Impresii și senzații moderne, *1908;* Ardealule, Ardealule bătrîn; *1916;* Poezii, *1936;* Opere, *ediție definitivă îngrijită de Miron R. Paraschivescu, 1946;* Poezii alese, *prefață de Veronica Porumbacu, 1956;* Scrieri alese, *ediție îngrijită de Ion Brad, prefață de Mircea Zaciu, 1960;* Poezii, *antologie și prefață de Mircea Tomuș; text stabilit și note de Mircea Tomuș și Ieronim Precup, 1976.*

Referințe critice: *N. Davidescu, în* Aspecte și direcții literare, *volumul II, 1924; Perpessicius, în* Mențiuni critice, *seria I-a, 1928; Mircea Zaciu, în* Bivuac, *1964; Ion Brad,* Emil Isac, un tribun al ideilor noi, *1972.*

Apărată cu multă decizie și înțelegere estetică, dar și contestată vehement, poezia lui Emil Isac s-a dovedit mai durabilă și mai semnificativă decît o credeau negatorii. Cei care i-au luat pe vremuri apărarea (critici și poeți de aceeași orientare artistică) vedeau mai bine și în perspectivă. Judecățile lor sînt și astăzi elocvente, mai ales pentru etapa de început, faza „impresiilor și senzațiilor moderne" din volumul *Poezii* (1908), cea mai programatică și mai unitară culegere de versuri a scriitorului. Poetul și eseistul Nicolae Davidescu observa, bunăoară, în creația lui Emil Isac, un spirit de frondă tutelar, menit să destrame „atmosfera de iobăgie intelectuală și sentimentală" a „sămănătorismului literar", o „intensă emoție intelectualizată", stil poetic evoluat bazat pe „contraste izbitoare", pe „cuvîntul sonor", chiar pe „bravada lexicală" *(Aspecte și direcții literare,* vol. II, 1924). Ceva mai tîrziu, și reluînd în parte enunțurile anterioare, Perpessicius accentua spiritul de frondă, ca și „o neliniște de pelerin intelectual pe care nu-l satură nimic și căruia îi e dor de toate", semn al unui „serios apetit de universalitate" *(Mențiuni critice.* seria I-a, 1928). Sînt aprecieri pe care trecerea vremii le-a ratificat aproape în întregime.

Agitată și vădit polemică la adresa literaturii sămănătoriste — formată cum sugera ironic Emil Isac într-un articol fie din „tirade patriotice", fie din „snoave și anecdote despre eternul Moș Toader" — lirica întîiului volum se voia adînc inovatoare, dar nu în direcție pur formală, ci în una general vizionară: *„V-am spus o doină nouă, jurați de vreți pe ea. / V-am arătat că lumea e bolnavă și rea. / Din sufletul meu scos-am dureri ce n-ați simțit, / Jurați de știți pe cruce: Cîntarea a mințit? // Voi ați văzut mătasea eternelor măriri, / Eu*



am văzut cununa martirilor martiri, / Voi ați căzut la tronul de aur bolnăviți, / Eu vreau să spun că altcum de-acuma să-l priviți. / . . . / V-am spus o doină nouă, jurați de vreți pe ea, / V-am arătat că lumea n-ar fi să fie rea, / Din sufletul meu stors-am dureri ce n-ați simțit. / Cu doina cea mai doină, eu, Omul am venit. (Ego Homo. . .).

În recuzită nouă, simbolistă, fiindcă poetul ținea, cum spunea Nicolae Davidescu, de categoria elitară a celor care promovau o literatură „liberă, tînără și generoasă", se exprimau, de fapt, convingeri mai vechi. Bazată pe sugestie muzicală și pe inefabil sufletesc, „doina cea mai doină" păstra din romantism încrederea în forța miraculoasă a cuvîntului scris, căruia i se dădea, în spiritul tradiției ardelenești, o destinație socială exactă. Alături de tema umanitară, dominanta volumului („Veneau tăcuți din depărtare / Bărbați bolnavi de-o sete mare... // În urma lor rîdea cîntare / Și flori și rîu și ochi și soare... // Naintea lor răcnea peire: / Și chin și lanț și răstignire... // Mergeau tăcuți în depărtare / Bărbați bolnavi de-o sete mare..." — *Humanitad*), își face loc tema socială, încărcată uneori de sugestii și revolte eminesciene. Imaginea boierului trîndav, rupt de realități autohtone, motiv întîlnit și la Ady Endre; oamenii orașului așteptînd o „senzație mare"; viața mahalalei și mizeria rurală; muncitori „palizi de visul nevisat"; sirenele fabricilor sunînd neîntrerupt, prevestitor — sînt motive specifice care structurează materia întîiului volum. Li se adaugă tema erotică, revelatoare prin accentele ei crude, iar mai tîrziu, în celelalte culegeri, tema paternității fericite, anunțînd, în embrion, o viitoare preocupare arghezian㠹.

Punctarea tematică vrea să sugereze și o evoluție de adîncime. De la etapă la etapă, vocea poetului se încarcă de noi aluviuni, simplitatea primelor cîntece (*cîntecul*, forma specifică de cristalizare lirică) e părăsită, în favoarea poemului amplu, stufos și ambiguu, apoi reluată spre sfîrșitul vieții. Substanța afectivă rămîne aceeași: revolta și durerea; dinamica imaginii se schimbă necontenit.

La o privire mai atentă, lirica lui Emil Isac își dezvăluie structura ambivalentă: setea de simplitate, de concizie imagistică și de transparență, urmată de o profundă voință de complexitate manieristică. De regulă, *cîntecele* sînt forme de contemplare directă a vieții imediate, semne ale adeziunii, ale durerii sau ale revoltei; *poemele*, în schimb, sînt mari proiecții vizionare, expresii ale barochismului imagistic și ale desfășurării orgolioase într-un spațiu imaginar. Aici intelectualizarea acută a emoției — trăsătură observată, cum spuneam, de N. Davidescu — atinge punctul culminant.

Registrul *cîntecului* e direct și unitar, bazat mai ales pe puterea de fascinație muzicală a frazei, pe simbolistica ascunsă, pe repetiții și sonorități interioare: „*Pe lîngă apa care trece, / Cu tine astăzi cine trece, / Cu cine treci în noaptea rece? // Cui îi șoptești viață bună, / Al cui nume îl spui în lună, / Și lacrimi cine îți adună // Pe sînul cui plîngi tu iubirea? / Cu cine lauzi înflorirea? / Cu cine blestemi veștejirea? // Cu cine numeri tu arginții? / Cu-ai cui dinți îți tremură dinții / Cînd ți se stinge glasul minții? // Oricine te-a răpit din mine, / De te-ar fi cumpărat ori-*

cine, / El mă va regăsi în tine". *(Cîntec).*

Poemul se constituie ca unitate mai greu, din întretăieri și suprapuneri de planuri sufletești, e un cadru larg pentru posibile confruntări dramatice. Voința de complexitate manieristică înseamnă, mai întîi, renunțare la fraza muzicală unitară și acceptarea unei cadențe noi, imprevizibile. Are loc o îmbinare spectaculoasă de registre estetice, o confuzie voită între genuri apropiate sau total diferite (poem liric, poem în proză, relatare jurnalistică). Timpul comunicării se schimbă necontenit. Un frumos și sugestiv poem evocator, datînd din 1921, folosește tehnica întreruperilor, parantezele retrospective. Trecutul invadează pe nesimțite scena relatării directe: „*Am fost și eu de douăzeci de ani, / Și toamna o rîdeam. / Fierbea mustul tinereții în brațu-mi tare, / Și vinul dragostei nebune mă amăgi. / . . . / O, am fost și eu de douăzeci de ani / . . . / Purtam bețișor de trestie cu inel de argint, / Și cravată cu perlă și veston de paradă / Și ocoleam sfinții și tămîia. . . (Cîntec de toamnă).*

Celebra *Baladă ardeleană* (1925), piesă de bază în creația lui Emil Isac, e o rafinată înscenare a neputinței moderne de întoarcere la natură. Alt poem des citat, *Din versurile triste: Annie* (1914), folosește mai întîi contrastul cromatic, apoi pe cel sufletesc, într-o înlănțuire inedită: „*Contesa ședea pe un scaun de argint. Ochii ei erau albastri. / Am băut șampanie multă. / Contesa a vrut să plîngă. / A poruncit lăutarilor să cînte vesel, căci veselia lăutarilor stoarce lacrimi. / Și la masa de aur au cîntat țiganii negri, din lăute roșii. / Strunele străluceau în soare, căci lacrimi tremurau pe ele, ori zîmbet. / Și merele coapte din grădină răsuflau; parcul verde. . . crinii albi*". Urmează, ca și în celelalte poeme, o cădere în trecut, elogiul permanenței străbune.

Două fețe ale aceleeași creații sugerează, ne vine să credem, o adîncă dorință de autodepășire. Prin *cîntec*, Emil Isac ține de orientarea simbolistă a începutului de secol; în speță, lirica lui e un simbolism de nuanță proprie, nu odată sentimental, animat din interior de mari elanuri sociale și umanitare. Aici eul poetic se vrea exponențial, focar de revolte și dureri colective.

Cealaltă față a poetului e îndreptată hotărît spre viitorul posibil al expresiei lirice. Iluzionarea conștientă, interogațiile, întreruperile și suprapunerile de planuri afective, îmbinarea de proză și poezie într-o imagine șocantă anunță lirica fragmentară, compozită de astăzi. Prin *poeme* (fie ele și numite, din obișnuință, *cîntece* de toamnă. . .), „doina" lui Emil Isac atinge maturitatea grea de sensuri a poeziei care trăiește la nivelul fiecăreia imagini, structură poliedrică și revărsare de energii semnificative.

ION OARCĂSU

Ion Pillat

S-a născut la 31 martie 1891, în București. A murit la 17 aprilie 1945, în București.

Studii medii în București și Paris, unde-și ia bacalaureatul în matematică și filosofie (1909). Tot la Paris își ia licența în istorie, geografie și drept (1914).

Debutează cu versuri în Convorbiri literare *(1911).*

Opere fundamentale: Visări păgîne, *1912*, Eternități de-o clipă, *1914;* Amăgiri, *1916;* Pe Argeș în sus, *1923;* Satul meu, *1925;* Limpezimi, *1928;* Caietul verde, *1932;* Scutul Minervei, *1934*, Poeme într-un vers, *1936;* Țărm pierdut, *1937;* Poezii, *3 vol., 1944;* Poezii, *antologie și prefață de Aurel Rău, 1965.*

A întocmit antologii, singur sau în colaborare cu Perpessicius. A tradus din lirica franceză, engleză germană, spaniolă, americană. A publicat și volume de eseuri (Portrete lirice, *1936;* Tradiție și literatură, *1943;* Portrete lirice, *II, ed. îngrijită de V. Nemoianu, 1969).*

Referințe critice: *E. Lovinescu, în Istoria literaturii române contemporane, 1937; Aurel Martin, în* Poeți contempo-

rani, *I, 1967; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Literatura română între cele două războaie mondiale, *vol. II, 1974.*

Printre poeții români de valoare din perioada interbelică trebuie să-l așezăm fără ezitare și pe Ion Pillat, artist de o profundă virtuozitate tehnică, cu o caligrafie discretă și cunoștințe poetice dintre cele mai remarcabile. Făcînd de mic studii în Franța, călătorind mult în diverse țări europene, Ion Pillat este pentru vremea lui scriitorul cu cea mai serioasă cultură poetică, avînd cele mai întinse și profunde lecturi. Bun cunoscător și comentator de poezie, el este, în același timp, autorul a numeroase studii și articole de popularizare a literaturii străine la noi, dintre care unele au fost adunate în volumele: *Portrete lirice* (1936) și *Tradiție și literatură* (1943). Mai ales acesta din urmă este reprezentativ pentru concepția literară a poetului. Deși departe de a pleda pentru închistare națională și respingere a curentelor literare de ultimă oră, poetul sugerează, deopotrivă, un model activ de însușire a culturii universale și o atitudine selectivă și creatoare în fața oricăror cuceriri tehnice. Distingînd în cadrele aceleași culturi o tradiție „vie" și una „moartă", el este pentru o înnoire perpetuă a mijloacelor de expresie ale artei, pentru păstrarea și continuarea pe trepte din ce în ce mai înalte a specificității și originalității de structură a fiecărei literaturi, ca o condiție de bază a aspirației sale la universalitate. „Orice fenomen literar — afirma el — e rodul unei lungi, adesea tăinuite filiațiuni — unde, ca și în ereditatea umană, fiii nu seamănă direct cu părinții, ci tipul cutărui sau cutărui străbun revine stăruitor și reapare modificat în strănepoți. De aici, importanța hotărîtoare a precursorilor, a personalităților acelora puternice, al căror glas profetic nu-și găsește ecoul decît în generațiile următoare". De pe aceste poziții, el încearcă să reînnoade firul tradiției, prin evidențierea laturilor perene ale poeziei lui Bolintineanu, Alecsandri, Coșbuc, Goga, Macedonski, sau D. Zamfirescu, pe care și-i revendică în parte ca precursori, după cum se vede din volumul citat. Realitatea e că tradiționalismul românesc interbelic, căruia i se integrează prin principalele sale volume și pe care l-a susținut teoretic, este mai degrabă o direcție literară foarte puțin ortodoxă, în cadrele căreia au evoluat poeți de substanță și factură diversă, în majoritatea lor trecuți prin experiența simbolistă. Din această cauză nu se poate susține că tradiționalismul ar fi evoluat doar în spiritul strîmt indicat de mișcarea sămănătoristă și că satul și umanitatea rurală i-ar fi fost singurii inspiratori. Dimpotrivă, mai toți tradiționaliștii (V. Alecsandri, .A Maniu, D. Botez, D. Ciurezu etc.) au fost atinși la începuturile lor de valul înnoitor al simbolismului, mai toți și-au îmbogățit substanța poetică și mijloacele de expresie de pe urma contactului cu aceasta. Nu „spiritului modern", atrage atenția I. Pillat, îi sînt ei refractari, ci doar exceselor, imitațiilor superficiale, care nu au corespuns și nu corespund cu sufletul nostru „adînc", ancestral. În timp ce „Unul ne apare ca o altoire rodnică și necesară oricărei tradiții vii, căci o tradiție literară sau de altă natură care

la un moment dat n-ar fi împrospătată de forme și motive noi, generatoare de orizonturi sufletești nebănuite pînă atunci — ar putea ușor să se transforme în „tipic“ steril și să dispară“, altul „s-a prezentat ca un fenomen morbid, de excrescență infantilă“. Adevăratul tradiționalism știe să găsească, după I. Pillat, întotdeauna echilibrul necesar între tradiție și inovație, între național și universal, căci „Istoria e o veșnică pendulare între forme tinere și formele îmbătrînite ale unei culturi succesive“.

Reflecțiile acestea veneau din partea unui scriitor care traversase pînă atunci experiențe dintre cele mai diverse. Debutînd de tînăr sub auspicii simboliste cu *Visări păgîne* (1912), el continuă în următoarele volume: *Eternități de-o clipă* (1914), *Amăgiri* (1917), *Grădina între ziduri* (1919), să experimenteze modalități lirice foarte diferite, între care se situează in influența unor romantici și prerafaeliți, simboliști și parnasieni, de la Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Moréas, Rodenbach, Samain, pînă la Francis Jammes și Valéry. Influențele, foarte diverse și amalgamate după cum se poate vedea, n-au făcut decît să-i exerseze gustul și să-i formeze mîna pentru etapa următoare, marcată de o evidentă întoarcere la solul național, pe care o deschide volumul *Pe Argeș în sus* (1923). Disponibilitatea temperamentală labilă — ușurința versificării, ca și aerul ușor mimetic al unora din volumele anterioare —, este înlocuită aici cu o singură știință a versului care însoțește o sentimentalitate discretă, filtrată prin pînza amintirii. Poate și din această cauză poezia sa prinde contururi ferme, mișcă, emoționează, cîștigîndu-și, cu alte cuvinte, un spațiu al ei în interiorul literaturii naționale. Nota ei specifică ar rezida, așa cum mărturisește poetul, într-o „poezie a pămîntului spiritualizat în vreme, a timpului materializat în amintire“. Căci întoarcerea la spațiul românesc generează ca însăși un spațiu distinct al amintirii și diafană stare de grație, în care memoria rememorării, unde timpurile se suprapun și conviețuiesc într-o inimitabilă și este principalul personaj. Peste peisajul împietrit, imaterial, poetul mișcă niște personaje ca niște fotografii uitate, care se însufletesc și prind viață. Din adîncul memoriei răsar rînd pe rînd toți cunoscuții casei, familiari scriitorului, părinți, bunici, rude, prieteni, restaurînd obiceiurile și decorul de atunci. Dar între timp *atunci* a devenit *acum* și scriitorul plasează în mediul străvechi personajele prezentului spre a realiza efecte cinematice de un farmec indubitabil. Capodopera acestora este fără-ndoială poezia *Aci sosi pe vremuri...*, din care vom cita și noi cîteva versuri spre a se vedea subtila alternanță de planuri a realității povestirii și aceea a închipuirii: „La casa amintirii cu-obloane și pridvor, / Păianjeni zăbreliră și poartă și zăvor. / Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc / De cînd luptară-n codru și poteri și haiduc. / / În drumul lor spre zare îmbătrîniră plopii. / Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi. / / Nerăbdător, bunicul pîndise de la scară / Berlina legănată prin lanuri de secară / / (...Ce straniu lucru-vremea! Deodată pe perete / Te vezi aievea numai în ștersele portrete. / / Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta, / Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita... / / Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu: / Pe urmele berlinei trăsura ta stătu. / / Același drum te-aduce prin lanul de secară / Ca dînsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară. / / Subțire, calci nisipul pe care ea sări. / Cu berzele într-însul amurgul se opri... / / Și m-ai găsit, zîmbindu-mi, că prea naiv eram / Cînd ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes“.

După cum se poate ușor observa, la un moment dat planul trecutului nu numai că se intersectează cu planul prezentului, dar i se chiar suprapune. Gesturile bunicului sînt reluate întocmai de nepot, care își așteaptă iubita după același tipic. Deosebim deci două serii de simboluri: unele ale perisabilității și trecerii inerente, celelalte ale continuității și permanenței. Din alternarea subtilă a acestora se nasc acele efecte contrastante care dau nota de originalitate a poeziei pillatiene. Reîntoarcerea la trecut se face pe nesimțite, prezentul alunecînd ușor și insinuant în trecut *(Drum în noapte)*. Farmecul acestei poezii constă mai ales în descompunerea savantă a mecanismelor amintirii, în re-

darea serzorială parcă, a unor fine și delicate procese sufletești. Ideile au o anumită circulație, imaginile mentale transportă o mare încărcătură afectivă. Ceea ce e de relevat este preeminența sentimentului asupra peisajului, extrapolarea unor imagini temporale care creează spații pentru repetiție, pentru jocul memoriei: „Bunicul meu aicea se odihnea odată. / Pe banca de lemn rustic așează-te și tu, / Fetița mea, pe locul în care-n vremi stătu / Și mama — o fetiță ca tine — cu-al ei tată. / / Privește dealul unde trăirăm în trecut, / Și capul drag pe brațu-mi proptit, așa, și-l lasă. / Începe toată via și vechea noastră casă / În sufletul tău tînăr din alte vremi făcut. / Departe de zăvoaie un tren își pierde fumul / Ca o năframă care se schimbă-n porumbel... / Nu fumul, viața piere — și pașii mei mai grei, / Ecou de-acum, urmează pe-ai tăi ușor pe drumul / / Pe care și bunicul cu mamămea venea. / N-auzi cum sună pașii lor de odinioară?... / Pe sub castanul mare, în seara ce coboară, / Să-i așteptăm să vie cu noi, fetița mea". *(Odihna tatii)*.

Poetul creează un adevărat loc mirific al amintirii, un *topos* al satului și al copilăriei în *Florica și Miorcanii*. E un spațiu afectiv singular, un adevărat *centrum mundi*, ocrotit de umbrele tutelare, ale strămoșilor; un adevărat osuar al sentimentelor trecute și prezente. Scriitorul se plimbă prin vie sau prin odăi, redescoperind în suflet imagini demult apuse, melodii și crîmpeie de fraze crezute moarte, gesturi și ritualuri ce recompun o altă lume și un alt univers. Ca la Proust, memoria afectivă lucrează. iar spațiul poetic se umple de mirosuri ciudate și suavități crude, olfactive și vizuale, penetrante *(Cămara de fructe)*.

Poet al roadelor și al armoniilor vegetale, Ion Pillat descoperă în vie un adevărat univers agrest, pe care îl transpune într-o suită de imagini cu adevărat inimitabile: „Tot, mai miroase via a tămîios și coarnă, / Mustos a piersici coapte și crud a foi de nuc... / Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc; / Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă-ntoarnă?" *(În vie)*.

Autohtonizarea peisajului și a lumii continuă și în următoarele volume *Satul meu* (1925), *Limpezimi* (1928), *Caietul verde* (1932). Dar dacă în *Pe Argeș în sus* întoarcerea la trecut era operată și în plan cultural, făcînd să reînvie în fața noastră imaginea unor critici, a fraților Golești, a lui Anton Pann sau A. Donici, aici preocuparea este pentru un *Georgicon* rustic, pentru a surprinde o suită de „portrete" din viața satului, o colecție de peisaje și stampe: *Vlad plugarul*, *Strul Leiba*, *Ilinca lui Ion*, *Ilie Baciu*, *Baba Vișa*, *Hora*, *Cimitirul* etc. Uneori construcția are un aer mimetic, contrafăcut, cu elemente retorice stridente, alteori desenul este delicat, spiritualizat, în stil bizantin. Ciclul cel mai reușit al acestora este *Calendarul viei*, unde chtonismul poetului, după o expresie a lui Ov. S. Crohmălniceanu, e mai pronunțat, iar versurile cadențate și unduitoare exultă o bucurie a vieții și un senzorialism aproape păgîn. Exuberanța poetică e cenzurată uneori discret de note meditative, melancolice. Vibrația la peisaj este însă pură și neîntinată, cum se poate vedea și din *Limpezimi*, suită de imagini diafanate, lucrate miniatural, cu o grijă specială pentru ornamentația imaginii. El face de fapt trecerea la următorul ciclu de volume, reprezentat de *Scutul Minervei* (1933), *Țărm pierdut* (1937), *Balcic* (1940), *Umbra timpului* (1940), *Împlinire* (1942), însemnînd victoria deplină a aspirației clasiciste a poeziei sale. Dacă și mai înainte, tenta clasicistă, construcția îngrijită și simetrică a poemelor, echilibrul sentimentului răzbătea adeseori la suprafață din sedimentele cele mai de jos ale poeziei acum ele izbucnesc atottriumfătoare la suprafață, devenind dominante. Poezia lui Ion Pillat se clasicizează văzînd cu ochii. Virtuozitatea tehnică iese și mai mult în evidență, iar armania și perfecțiunea formelor este urmată de liniile armonioase ale construcției, de simetria și eleganța ritmurilor, de melodicitatea savantă a frazei. Totul devine muzică și sinestezie, idealul poetic al lui I. Pillat fiind în această epocă „poezia pură". El caută acum tot mai mult frumusețea formelor, șlefuind și cizelînd minuțios fiecare vers, fiecare asonanță, aliterație, rimă interioară. Suprema rostire poetică devine pentru el poemul în-

tr-un vers, ciob de metaforă fulgurantă: „Un singur nai, dar cîte ecouri în păduri“ *(Poemul într-un vers);* „O salcie mlădie cum e tulpina ei“ *(Trup de fată);* „Nu vorbele, tăcerea dă cîntecului glas“ *(Artă poetică);* „În ochii verzi porți marea spălată de furtuni“ *(Trecutul);* „Din prăștia cîmpiei lumina cîntă sus“ *(Ciocîrlia).*

Spiritul său narcisistic și iscoditor, obișnuit să se caute în oglinzile trecutului și ale propriului său suflet, mai răbufnește în poezii ca: *Oglindiri, Prezență, Destin, Elegii.* Acestea din urmă sparg din nou tiparul clasic, spre a însuma în apa lor nemișcată, insolită, o neliniște și o angoasă modernă, torturantă. În apele limpezi ale imaginii chipul său apare macerat de boală, bîntuit de neliniștile sfîrșitului, ale confruntării inevitabile cu neființa. Zbuciumul interior percutant aburește oglinda, sparge apele nemișcate în mii de crețuri tremurătoare: „Dar vremea? Unde-i vremea? O caut, și e lipsă. / Sînt ca un om ce urcă pe munte și se-oprește / Sub zid de stînci să strige ecolui un nume, / Și-nfricoșat aude ecoul că-i aruncă / Alt nume. Unde-i vremea? Unde s-a dus? Să vie. / Cenușa să i-o scurgă clepsidra. /

. . . . . .

Zadarnic. Nici o punte. Dă-mi mîna. Ce departe / Mai tremuri. Ține-mi mîna. E mîna mea. Sînt singur“.

Ritmul sacadat al frazei urmărește strîns, de aproape, spasmul înghețat al singurătății sfîrșitului. Neliniștea devine copleșitoare, un adevărat coșmar bacovian al extincției universale. Poetul senin și netulburat intră aici în zonele cele mai grave ale poeziei sale, dovedind încă resurse nebănuite pentru multiple registre poetice. Poezia sa, care este o sinteză dintre cele mai ciudate de elemente diverse, a rămas pînă la capăt de o *polivalență* invederată. Este semnul cel mai distinct al marii poezii pillatiene.

MIRCEA POPA

TUDOR ARGHEZI

Tudor Arghezi *(pseudonimul lui* Ion N. Theodorescu) *s-a născut la 21 mai 1880, în București, „printr-o împrejurare de pripășire oltenească“, așa cum singur precizează. A murit la 14 iulie 1967, în București. E înmormîntat în grădina casei sale din strada Mărțișor.*

Studii liceale neîncheiate.

A debutat în 1896, în Liga ortodoxă, *publicație condusă de Al. Macedonski, cu versuri semnate Ion* N. Theodorescu *și* Ion Theo *(prima poezie în nr. 9 din 30 iulie 1896).*

Opere fundamentale: Cuvinte potrivite, *1927;* Icoane de lemn, *1930;* Poarta neagră, *1930;* Flori de mucigai, *1931;* Cartea cu jucării, *1931;* Tablete din Țara de Kuty, *1933;* Ochii maicii Domnului, *roman, 1934;* Cărticica de seară, *1935;* Cimitirul Buna-Vestire, *roman, 1936;* Versuri, *ediție definitivă, 1936;* Ce-ai cu mine vîntule? *1937;* Hore, *1939;* Lina, *roman, 1942;* Manual de mo-

rală practică, *1946;* Bilete de papagal, *1946;* Una sută una poeme, *1947;* Prisaca, *1954;* 1907, *1955;* Cîntare omului, *1956;* Stihuri pestrițe, *1957;* Versuri, *ediție bibliofilă, 1959;* Tablete de cronicar, *1960;* Cu bastonul prin București, *1961;* Frunze, *1961;* Poeme noi, *1963;* Cadențe, *1964;* Silabe, *1965;* Ritmuri, *1966;* Noaptea, *1967;* Frunzele tale, *1968;* Crengi, *1970;* XC, *1970;* Scrieri, *1—31, 1962—1977.*

Referințe critice: *Pompiliu Constantinescu,* Tudor Arghezi, *1940; Șerban Cioculescu,* Introducere în poezia lui Tudor Arghezi, *1946; Ov. S. Crohmălniceanu,* Tudor Arghezi, *1960; Tudor Vianu;* Arghezi poet al omului, *1964; Dumitru Micu,* Opera lui Tudor Arghezi, *eseu despre vîrstele interioare, 1965; D. Cesereanu,* Arghezi și folclorul, *1966; Alexandru George,* Marele Alpha, *1970; Ion Oarcăsu, în* Destine și valori, *1974, Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *II, 1976.*

Este oare Arghezi numai un neîntrecut meșteșugar al limbii, un geniu verbal, cum s-a spus la apariția *Cuvintelor potrivite* (1927), sau structura sa complexă nu poate fi cuprinsă într-o formulă unică, așa cum iarăși s-a afirmat de către numeroșii lui cercetători actuali? Aspectele acestei probleme a definirii estetice nu s-au limpezit nici astăzi, la peste un deceniu de la moartea scriitorului.

Probabil că multă vreme și de acum înainte opiniile vor înclina într-o parte sau alta. Cert este un lucru: Arghezi a fost încă de la început un poet al contrastelor sufletești aparent ireductibile, omul chemărilor telurice, dar și mistuitul de taine suprapămîntene, ascetul însetat de fantoma absolutului.

O voce venită din adîncuri insondabile striga, mai întîi, singurătatea insului, atitudine izvorîtă din mîndrie orgolioasă, personalistă: „*Tare sînt singur, Doamne, și pieziș! / Copac pribeag uitat în cîmpie, / Cu fruct amar și cu frunziș / Țepos și aspru-n îndîrjire vie. / (...) Aștept crîmpeie mici de gingășie, / Cîntece mici de vrăbii și lăstun / Să mi se dea și mie, / Ca pomilor de rod cu gustul bun*“ *(Psalm).*

E, desigur, vocea intelectualului sensibil și dezamăgit de aspectele imediate ale existenței.

Din aceleași străfunduri sufletești vine însă — compensator, dacă nu cumva chiar complimentar — și glasul solidarității cu umbrele și osemintele strămoșilor imemoriali, vocea adeziunii la glia natală. *Testament* este o artă poetică virilă și cuprinzătoare, expresia unui eu poetic exponențial: „*Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decît un nume adunat pe-o carte. / În seara răzvrătită care vine / De la străbunii mei pînă la tine, / Prin rîpi și gropi adînci, / Suite de bătrînii mei pe brînci, / Și care, tînăr să le urci te-așteaptă, / Cartea mea-i, fiule, o treaptă. // Așeaz-o cu credință căpătîi. / Ea e hrisovul vostru cel dintîi, / Al robilor cu saricile pline / De osemintele vărsate-n mine*“. Din abrupt și sinuos la început, tonul devine treptat oracular, confesiv, cu inflexiuni de cîntec străvechi, spus la urechea nepotului de un strămoș care-și așteaptă senin sfîrșitul.

Dar drumul contrastelor sufletești abia începe. Liricul vitalist, care este Arghezi în poezia socială sau în cea de peisaj, știe să-și sublimeze uneori pornirile afective, încît acestea devin esențe pure ale dorinței de eliberare de sub tirania carnalității. Nu există, în toată poezia românească, un cîntec mai frumos al idealizării erotice absolute decît *Restituirile* argheziene: „*Să ne oprim? Un cîntec ne vine de la han. / E vinul bun și patul adînc și tu ești dulce. / Și-ai vrea, învăluită în părul tău bălan, / Pe jaruri carnea noastră, de vie, să se culce. // Nu. Mînă crîncen, timpul tu sparge-l cu potcoava, / S-apropiem vecia mai repede de noi. / Păstrează-ți sărutarea, ca florile otrava. / Ca să o dăm țărînii întreagă înapoi*“.

Eminescu, înaintașul său direct pe linia idealizării feminine, n-a rupt niciodată învelișul carnal al dorinței erotice, fiindcă pentru el dragostea, cum spune Călinescu, se face, ca în poezia populară. „nici din mere nici din pere, ci din buze subțirele“, și e istovitoare ca o boală fizică.

Să coborîm însă din domeniul contrastelor psihice, revelator fără îndoială, în acela, și mai revelator, al opozițiilor pur estetice. Arghezi este un virtuoz al versului clasic, dar și un neîntrecut mînuitor al cadențelor vers-libriste. Afinitățile de început, pentru Macedonski, sau, și mai exact, pentru școala simbolistă în general, i-au format auzul pentru muzica savantă a versului liber, dar nu i-au atrofiat — lucru foarte rar — simțul eufonic al rimei perfecte. Stăpîn pe amîndouă formele, el le mlădiază și le combină, neavînd scrupule de ordin purist, conducîndu-se, în schimb, după un infailibil simț al strofei organice. La Arghezi, versul, prin metrica lui, acoperă exact conținutul emoțional, fără a deveni monoton, șablonard, muzical în sine. Cînd urechea se prea obișnuiește cu el, intervine o sincopă, o rupere, sau cel puțin o rimă insolită ori o schimbare de accent, care înviorează neașteptat fraza poetică.

Virtuoz al versului combinat, liberoclasic, Arghezi nu tinde niciodată spre rafinamentul decadent al frazei exclusiv muzicale, nici spre asociația în sine. Dimpotrivă, uneori tendința este spre vorbirea orală colectivă, prin tonul comun și uneori prin vocabula idiomatică. Prin Arghezi, pătrunde în poezia noastră glasul străzii sau al lumii mărginașe, inimitabil și colorat, burlesc fără ostentație și sincer trivial, ca însuși mediul care l-a produs: *„Mai tacă-ți gura și uită-te-ncoa: / E fata lui și banii îs la ea, / Răspunse baba, arătîndu-i patu: / „Ai să te duci și tu, fetică, după tatu!“ / Și baba se linse pe buze, / Cu pofta de sînge a unei mîțe lehuze, // Ați înțeles cu toții / Că baba era gazda și ceilalți erau hoții“ (Pui de găi).*

O mai liberă, mai „comună“ exprimare poetică a unor stări sufletești speciale e greu de imaginat, fiindcă poezia are totuși convențiile ei „aristocratice“. Amplitudinii sufletești, deschisă pînă la contrastul neconciliabil, îi corespunde, deci, în planul versificației, o varietate frapantă de forme prozodice, cultivate însă fără pedanterie didactică. Apropierea de unele forme ale folclorului sau frecventarea operei antonpannești și, în general, a creației mitice („Sîntem contemporani cu Homer, cu Moisi, cu evanghelistul Ioan și cu Anton Pann, cîntărețul de la biserica Olari“, declară poetul cam hugolian într-un interviu acordat lui Felix Aderca) imprimă un oarecare aer de arhaitate poeziei arghezine, o patină specială, cronicăresc-bisericească, dar fără exagerări lingvistice, fără termeni vetuști, cultivați pentru muzicalitatea lor incifrată. Gustul creatorului modern și o uimitoare forță asociativă, cultivată la școala corespondențelor simboliste, salvează poezia de prisosul lexical. Arghezi e întotdeauna modern, deși nu fuge de termenul arhaic, fiindcă știe să aleagă, din varietatea infinită a lexicului comun, tocmai cuvîntul cel mai savuros, pe cel care iradiază mai puternic, asemeni nestematei veritabile.

Prin el lirismul, expresia concentrată a poeziei, a devenit polemic și pămîntean, suav pînă la forma extazului, dar și încărcat de miresmele țărînii natale, realistic sau chiar anecdotic.

O asemenea varietate de ipostaze lirice, care cuprinde întîi o fază clasică (relativ clasică, desigur: e vorba de perioada *Cuvintelor potrivite)*, alături de alta prin excelență barocă (etapa *Florilor de mucigai);* înclinații spre miniatură și bijuterie verbală, completate prin viziuni grandioase asupra lumii, în genul „panoramelor“ romantice (poemul *Cîntare omului);* tensiunea spre absolut din *Psalmii* săi unici, alături de poezii pline de materialitatea lumii terestre (volumul *1907)*, suavul în vecinătatea mocirlei, floarea albastră a pasiunii decarnalizate alături de izbucnirea fără frîu a patimii lumești, zîmbetul angelic și ironia ucigătoare; repet, o asemenea varietate deconcertantă nu poate fi decît produsul unei mari neliniști sufletești și a unei căutări existențiale ieșite din comun.

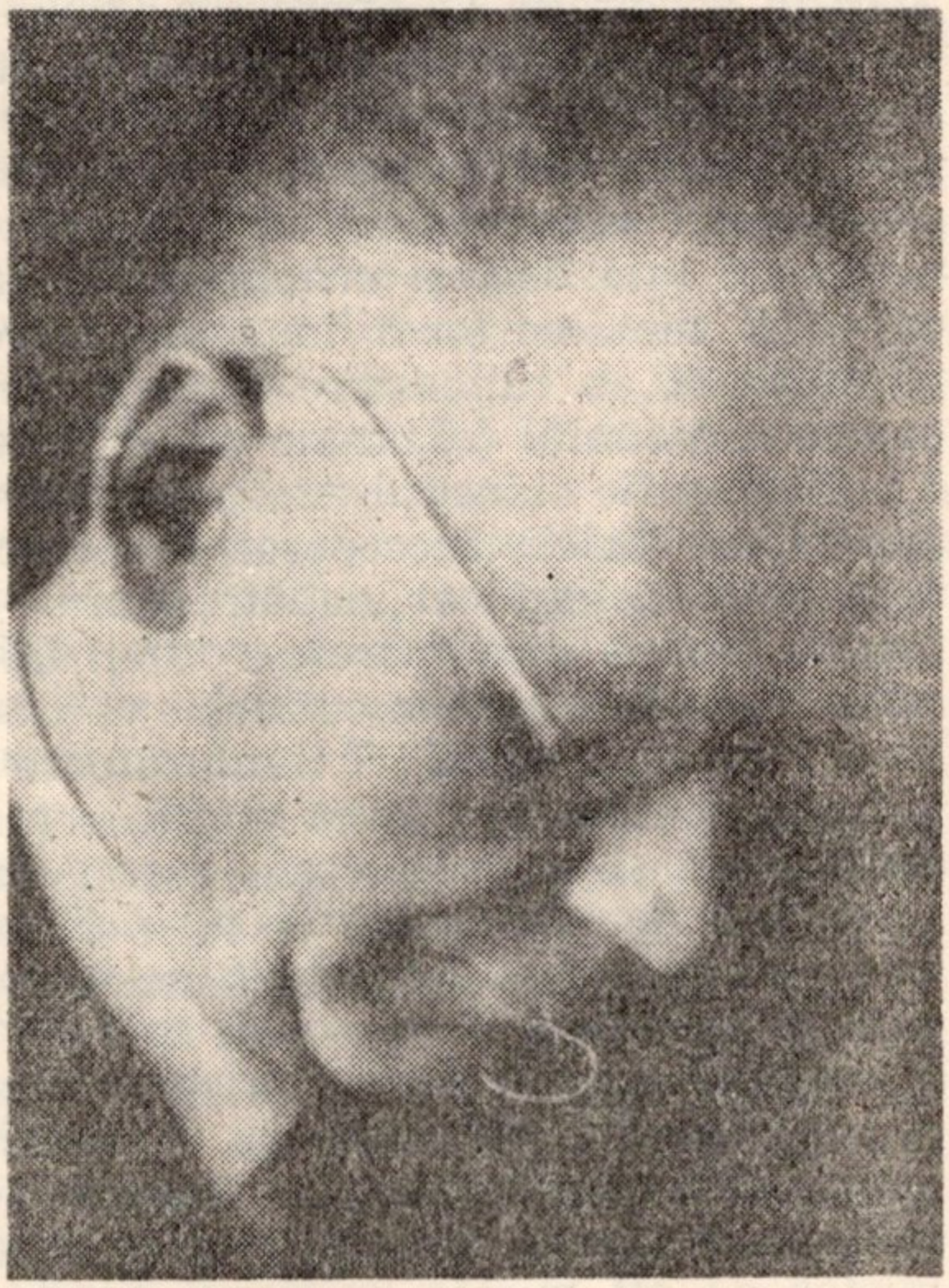
Arghezi este poetul vieții care proliferează la infinit, sporindu-și, sub ochii noștri, tainele și semnificația. Dacă i-a lipsit formația filosofică propriu-zisă — pe care o avea, de pildă, un Eminescu sau un Blaga —, nu i-a lipsit, în schimb, și asta chiar de la început, marea putere de-a se adapta continuu la înfinitatea lumii văzute.

Arghezi nu s-a refuzat niciodată vieții imediate, cotidiene, dimpotrivă, a dorit-o insațiabil; nu s-a refuzat nici experiențelor extreme, spectaculoase. Chimistul din prima tinerețe a devenit monah, din nevoia de liniște și reculegere sufletească, apoi bijutier, într-o țară a neutralității și preciziei, ca întors iarăși în patrie să cunoască detențiunea, lupta cotidiană crîncenă pe parcursul mai multor decenii, adversitatea îndîrjită și apoi consacrarea deplină, abia în zilele noastre.

Cum toate actele umane, inclusiv cel de creație, au dacă nu o explicație expresă plauzibilă pentru toată lumea, în orice caz o motivare intimă, am vedea în opera argheziană, rotundă și monumentală cum ni se prezintă ea astăzi, o fericită potrivire a geniului național. După Eminescu, Blaga sau Barbu, vizionari absoluți care ne-au purtat mai ales printre sfere, trebuia să vină și un poet de aceeași mărime și semnificație, al pămîntului românesc miraculos și fecund; un cîntăreț al gliei, al ogorului străbun, al ogrăzii și al micilor vietăți, poet care, înspăimîntat, cum ar spune Pascal, de tăcerea eternă a spațiilor infinite, să asculte din cînd în cînd și vocea abscurităților telurice, zgomotul difuz al germinației continue și al vieții la nivel elementar: *„Auzi? / Cartofii sînt lehuzi. / Ascultă, harul a trecut prin ei / Virginal, candid și holtei, / Dumnezeiește. / Cel-de-sus și din veac binevoiește / Să-și scoboare sfintele scule / Pînă la tubercule / Și pentru negrul cartofilor cald / Face descîntece ca pentru smarald“ (Har).*

ION OARCĂSU

Lucian BLAGA



Născut la 9 mai 1895, la Lancrăm; mort la 6 mai 1961 la Cluj, înmormîntat la Lancrăm, jud. Alba.

Studii: *Facultatea de Teologie din Sibiu (1914—1917), Facultatea de filosofie din Viena (1917—1920). În 1920 obține titlu de doctor în filosofie la Universitatea din Viena.*

Opera: *după debutul din 1919 în* Glasul Bucovinei, *publicație condusă de S. Pușcariu, apare primul volum de poezii,* Poemele Luminii, *apoi alte culegeri:* Pietre pentru templul meu *(1919),* Pașii profetului, *(1921),* În marea trecere *(1924),* Lauda somnului *(1929),* La cumpăna apelor *(1933),* La curțile dorului *(1938),* Nebănuitele trepte *(1943),* Discobolul *(1945),* Poezii *(1962); Din creația sa de dramaturg cităm:* Zamolxe *(1921),* Tulburarea apelor *(1923),* Fapta *(1925),* Meșterul Manole *(1927),* Arca lui Noe *(1944); opera sa filosofică o grupează în trei mari trilogii:* Trilogia cunoașterii *(ed. definitivă, 1943),* Trilogia culturii *(ed. definitivă, 1944) și* Trilogia valorilor *(ed. definitivă, 1946).*

Referințe critice: *V. Băncilă,* Lucian Blaga, energie românească *(1936); Const. Fîntîneru,* Poezia lui Lucian Blaga și gîndirea mitică, *(1940); Ov. S. Crohmălniceanu,* Lucian Blaga *(1936); D. Micu,* Lirica lui Lucian Blaga *(1968); Mariana*

Șora, Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga *(1970)*; *Bazil Gruia*, Blaga inedit. *Amintiri și documente*, *(1974)*; *Mircea Vaida*, Lucian Blaga. Afinități și izvoare, *(1975)*; *G. Gană*, Opera literară a lui Lucian Blaga *(1976)*.

Nu s-a remarcat pînă acum suficient că preceptele sistemului filosofic blagian fuseseră cu mult înainte prefigurate în poemele sale și nu invers. În acest sens, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* din fruntea *Poemelor luminii* (1919) poate fi considerată un rezumat liric, cuprinzînd în germene atitudinea de mai tîrziu a filosofului: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid / cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc / în calea mea / în flori, în ochi pe buze ori morminte". Această declarație de apărare a „tainelor", se recunoaște lesne, va deveni în filosofie teoria cunoașterii luciferice. Apoi: „Lumina altora sugrumă vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric . . ." Iată deci și arhetipul a ceea ce va fi metamorfozat în „cunoaștere paradisiacă", o cunoaștere minoră, deoarece iraționalul („Lumina *altora*") nu e posibil să fie obiect al cunoașterii, neaparținînd logicii, încrederea în obiect nereușind să explice „nepătrunsul" — „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină — / și-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micșorează, ci tremurătoare / mărește și mai tare taina nopții, / așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de *sfînt mister* (s.n.) / și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari / sub ochii mei —". Personajul liric se declară adept a ceea ce, în filosofia blagiană, va fi numit „cunoașterea luciferică", prin care nu se realizează altceva decît înlocuirea unui mister cu alt mister, misterul fiind o realitate imuabilă („sfînt mister"), unică. E metafora care, în filosofie, va fi tălmăcită ca neputință a cunoașterii, înlocuind cunoașterea prin mister, prin accentuarea misterului. Și finalul: „căci eu iubesc / și flori și ochi și buze și morminte" e o confesiune prin care subiectul își mărturisește afecțiunea față de obiectele cunoașterii, dar nu pentru că ele pot fi pătrunse (de remarcat acel „căci", din formularea: „...tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari / sub ochii mei — / căci eu iubesc...") ci, pentru că ele sînt purtătoare ale tainei, cum se spune în deschiderea poemului, adică, ale misterului. Iată cum o metaforă sau o viziune pur lirică a premers, în cazul lui Blaga, gîndirea sa teoretică. În poezia lui Eminescu, de pildă, recunoaștem o seamă din ideile lui Schopenhauer, care însă au devenit valori lirice și există ca atare, independente de sistemul schopenhaurian. Lirica blagiană acumulează o vastă gamă de idei filosofice, organizate oarecum sistematic, numeroase simboluri cu valoare de categorii și regnuri poetice, toate compunînd o „metafizică", firește, lirică. O interpretare științifică a mostenirii pe care Blaga a lăsat-o culturii noastre, trebuie să aibă însă în vedere realitatea întregii opere, atît scrierile filosofului cît și pe cele ale poetului. În acest sens, favorizați de trecerea anilor și de rezultatele celor care au cercetat cu seriozitate opera lui Blaga, putem spune fără ezitări că, în acest contradictoriu dualism al eului, cîștigul în fața timpului îl are poetul. Poetul va rămîne.

Întrezăream în primele ritmuri ale *Poemelor luminii* un rezumat de simboluri lirice, continînd în germene sistemul său teoretic. Dar dacă Blaga nu si-ar fi compus sistemul filosofic, dacă ar fi rămas în exclusivitate autor de poeme, ar mai fi fost posibil un astfel de comentariu pe marginea versurilor din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii?* . . . Fireste, nu. Se putea cel mult încerca în acest sens o relație a viziunii sale cu teoria „lucrului în sine" kantian, sau ceva asemănător. Semnificațiile unui poem nu se epuizează la o analiză oricît de sensibilă, oricît de savantă. Poezia rămîne deschisă. Ceea ce în filosofie era sistem metafizic în sensul consacrat al noțiunii, în poezie poate deveni altceva. În creația sa literară se pot sesiza, la răstimpuri, cîteva poeme, profesiuni de credință sau autoportrete spirituale. În ordine cronologică, după *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, ar putea fi citate titlurile: *Fiu al faptei nu sînt* (1924), *Autoportret*

(1943) și, în ultima perioadă, *Mirabila sămînță*, *Cerbul cu stea în frunte* sau *Fîntînile*. În primul poem, din 1919, elogiul misterului e limpede, apoi, după mărturisirea din volumul *În marea trecere*, unde se definește ca „prieten al adîncului, tovarăș al liniștei", cunoașterea sa pare a se fi trezit. Deși încă letargic, plutitor peste realități („joc peste fapte"), privește extatic în ochii șarpelui, „deschiși spre-nțelepciunea de dincolo". În *Autoportret*, „Sufletul lui e în căutare / în mută, secular㠄 căutare / de totdeauna, / și pînă la cele din urmă hotare". E adevărat, există aici acel „nisus cognitivus", dar cunoașterea se risipește într-un gol azuriu („El caută apa din care bea curcubeul. / El caută apa, / din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa"), deși „misterul" s-a pulverizat, pare a nici nu mai fi mister. De fapt, aici poetul a redus la surdină glasul filosofului care se aude doar vag, în intențiile sale programatice, deoarece ceea ce în teorie ar rămîne cunoaștere stăvilită de „cenzura transcendentală" a devenit, grație imperativelor lăuntrice ale dinamicii poetului, lirică eliberată de chingile speculațiilor complicate: inefabil. Prin *Mirabila sămînță*, în fine, omul nefaptei, metafizicianul din filosofie e abolit de uriașul patos solar al vieții, ca perpetuă geneză și deviere. De asemeni, „cerbul cu stea în frunte", simbol al geniului creator, aude „erele, sferele", pulsul substratului fenomenelor, comunică vital cu esențele. În fine, poetul, „ctitor al fîntînilor", e cel care caută steaua ca țel al cunoașterii, de astă dată de-a dreptul în pămînt („s-arată că pămîntul / stele și-năuntru are / nu numai departe-n zare"). Acum, ecoul („Sapă numai, sapă, sapă / pînă dai de stele-n apă") nu mai exprimă retragerea din fața irațonalului opac ci o încrîncenare țărănească, hotărîtă, pe drumul dificil al cunoașterii.

„Ideea Eminescu" — enunțată de Blaga în *Spațiul mioritic* — exprimă într-o lapidară formulare caracterul de „lume în lume" al poeziei. Creatorul e, în concepția sa, „autorul unei lumi". El nu poate evita ceea ce Blaga numește „argumentul și vraja cuvîntului".

În întreg eul blagian domină filonul liric, cronologic poetul l-a premers pe teoretician și filosof. Individualitatea blagiană, această unitate în care concurează termenii unui dualism, e anticipată — „prefigurată" — de personalitatea excepțională a lui Eminescu. Eminescu a creat universul în care se află izvoarele primare ale inspirației blagiene.

Vatra spațiului său poetic e Transilvania. Nici o clipă, atunci cînd citim drama *Zamolxe*, nu ne părăsește sentimentul că ne aflăm pe pămîntul care azi se numește Transilvania. Aici e, în viziunea blagiană, vatra poporului român. Zeului dac, Zamolxe, gospodar și vizionar în același timp, legat de economia rustică, de baștină, Blaga îi opune concomitent tipul roman, viziunea drumului infinit ieșit din îngrădirile limitării, drumul expansiunii spațiale, ca „metafizică romană" (v. *Cimitirul roman)*. Spre sfîrșitul vieții, probabil nu întîmplător, Blaga se dedică studiului istoriei gîndirii românești din Transilvania secolului al XVIII-lea. Blaga se integrează fluxului spiritual și istoric al cărturarilor transilvăneni și trebuie încorporat noțiunii de Școală ardeleană, firește în sensul larg, dincolo de stricta cronologie literară, contopindu-se cu întreaga creație a spiritualității fluviului adînc care izvorăște din inima Transilvaniei, spre mările lumii.

Deci printre înaintașii aceștia de stirpe sînt bătrînii puternici — Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior și Ion Budai-Deleanu. Credincios satului — monadă, centru cosmic, Blaga nu a suferit însă niciodată de vreo „infirmitate" spațială. Dimpotrivă, nu numai că nu are complexe spațiale, dar, alături de Eminescu, mioritismul, dacismul, indianismul blagian acționează la o scară de mari proporții și profunzimi. Budai-Deleanu e integrat iluminismului ca mișcare universală; Micu, Șincai și Maior au călătorit cu gîndul și fapta la Roma, pol magnetic în care au aflat răspunsul originii poporului român.

Transilvania — Roma e o linie în conștiința ardelenilor poeți și savanți, o relație eternă. Roma a venit în Transilvania, care e pămînt roman în gîndirea lor. N-a încetat o clipă să fie

aceasta în virtutea unei structurale continuități. Prin Roma, prin iluminism, prin condiția specială a românului din imperiu, ca „homo austriacus“ — cetățean al unui stat înglobînd numeroase națiuni, și care nu și-a pierdut o clipă identitatea, nici limba — cărturarii ardeleni au cultul vetrei, al rădăcinii și în același timp viziunea universalității, a necesității contactelor, a mișcării de idei pe vaste coordonate spațiale și temporale.

Spațiul mioritic e o insulă în mijlocul lumii, un ostrov mitic de compoziție monadică . . . Și totuși el e în relație cu „Physis“-ul grec, cu retragerea din orizont a omului vedic, cu zoroastrismul și dionisiacul, cu cosmogonia hölderliniană, cu visul lui Novalis și neantul însorit, iberic . . . E o cuprindere cu ochiul a întregului univers al omului, mărturisind o metafizică a țărînei, a vetrei, ancorată în sol cu adînci rădăcini de gorun uriaș: gorunul din inima Transilvaniei, din vîrful căruia Blaga contemplă amintirea legendei dacice, zărește columna romană sub presiunea orizontului infinit care l-a pus în legătură cu poeții universului. În preocupările istorico-filologice ale Școlii ardelene, el constată vatra unui „duh filosofic de esență rară“. Aici se observă o „deviere“ a filosoficului spre alte domenii, mari aptitudini constructive și „energii fabuloase puse în mișcare“. Adîncul suflu umanitarist care hrănește obsesiile lui Blaga asupra permanențelor și personanțelor specifice ale spiritualității românești crește din același trunchi al iluminismului românesc, căruia poetul i se simțea integrat. Pe urmele lui Budai-Deleanu, el reprezintă o ipostază poetică de „Școală ardeleană“. Nestrămutat în obsesii, credincios unor himerice încăpățînări de sorginte poetică, pretutindeni, tot ce atinge Blaga se convertește în poezie. Ca și în cazul lui Șincai, Micu sau Petru Maior, numai *cadrul* e filosofic, pentru că destinul său poetic e puternic ca implacabila fatalitate care-l stăpînea pe legendarul rege Midas. Acest om tăcut, luminat pacifist, bucurîndu-se de izbînzile poporului său poartă în toate înfățișările sale marca poetică. Zgîrcit la vorbă, el înflorește bogat în metafore atunci cînd scrie. Scrie încăpățînat și numai sub porunca poeticului, de aceea nu abdică o clipă de la prima hotărîre. Bolovanul desprins din stîncă se rostogolește pe drumul lui chiar de s-ar face fărîme . . . Încruntarea sa aspră, încrîncenată, are ceva țărănesc, intransigent și romantic, de iluminist transilvan, ceea ce în mintea lui înseamnă — „a duce un gînd pînă la capăt“.

MIRCEA VAIDA

Ion Barbu

Dan Barbilian (pseudonim literar Ion Barbu).

S-a născut la 19 martie, 1895, în Cîmpulung (Muscel), județul Argeș. A murit la 11 august 1961, în București, spitalul „Vasile Roaită“, de cancer la ficat.

Studii: *Școala primară: Cîmpulung (Muscel), Dămienești (Roman), Stîlpeni (Muscel). Liceul: Pitești (clasa I), Cîmpulung (clasele a II-a — a IV-a) 1906—1910; București, „Gh. Lazăr“ (clasele a V-a și a VI-a) 1910—1912, „Mihai Viteazul“ (clasele a VII și a VIII-a) 1912—1914. Bacalaureatul (președintele comisiei, matematicianul G. Țițeica) 1914. Facultatea de științe (secția de matematici), București, 1914—1916 (studiile întrerupte de război). Licența în matematici, 1921. Doctoratul în matematici, 1929. Teza:* Reprezentarea canonică a adunării funcțiunilor ipereliptice.

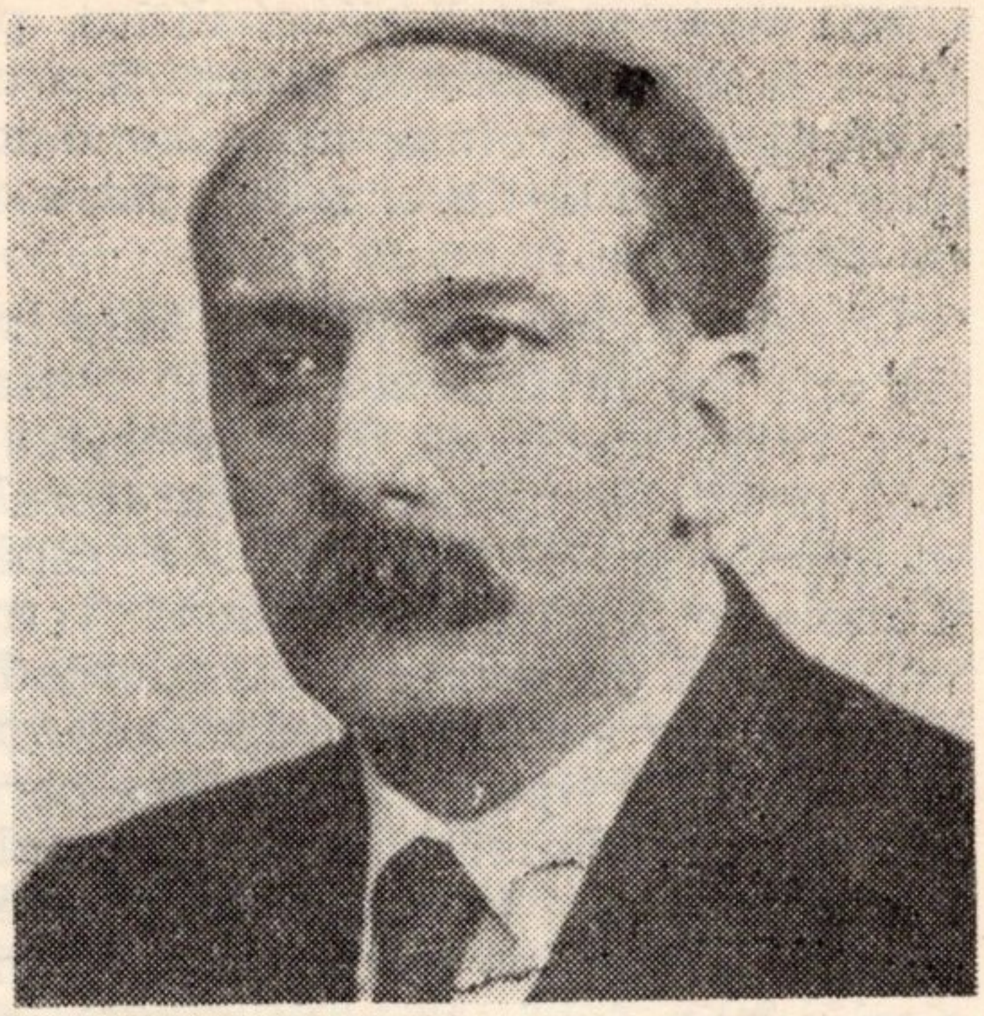
Debutul literar *(convențional):* Literatorul, *anul I, serie nouă, nr. 14, 28 septembrie 1918, cu poezia* Ființa. *Botezul literar:* Sburătorul, *anul I, nr. 34, 6 decembrie 1919.*

Principalele scrieri: După melci, *mai 1921, în* Viața Românească, *anul* XIII, *nr. 5, mai 1921. Publicat într-o plachetă, ilustrată de M. Teișanu, Editura „Luceafărul“, București, decembrie 1921. Retipărit (cu mărunte modificări), în* Agora, *cu un portret și cu ilustrații de G. Tomaziu, București, 1947; Joc secund, versuri,* cu portretul autorului de-

senat și gravat în lemn de Marcel Iancu, Editura „Cultura Națională", București, 1930; *Bălcescu trăind* (ultima *poezie publicată), în* Viața Românească, *anul IX ,serie nouă, nr. 10, octombrie 1956.*

Referințe critice: *Eugen Lovinescu:* Un poet nou (Sburătorul), *I, 34, 6 decembrie 1919),* Iarăși d. Ion Barbu *(idem, 38, 3 ianuarie 1920); Șerban Cioculescu:* Ion Barbu — Joc secund (Adevărul literar și artistic, *IX, 474, 5 ianuarie 1930); Al. Philippide:* Ion Barbu — Joc secund (Adevărul literar și artistic), *IX, 474, 5 ianuarie 1930); Pompiliu Constantinescu:* Poezia d-lui Ion Barbu *(Vremea, III, 130, joi 11 septembrie 1930); Tudor Vianu:* Ion Barbu, *București, 1935; retipărit sub titlul* Introducere în opera lui Ion Barbu, *București, 1970; G. Călinescu:* Ion Barbu (Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent — Dadaiști, suprarealiști, hermetici, *București, 1941); Vladimir Streinu:* Ion Barbu (Literatura română contemporană, Antologie, Introducere, *București, 1944); Ov. S. Crohmălniceanu:* Ion Barbu (Literatura română între cele două războaie mondiale, *II, București, 1974); Adrian Marino:* Retrospectivă Ion Barbu (Steaua, *XVI, 3 martie 1965); N. Manolescu:* Poetica lui Ion Barbu (Contemporanul, *22, 28 mai 1965); D. Micu:* Ion Barbu — poeta artifex (Contemporanul, *40, 7 octombrie 1966); Marin Mincu:* Ion Barbu despre „geometria" poeziei (Contemporanul, *1, 6 ianuarie 1967); Dinu Pillat:* Ion Barbu, *București, 1969.*

Clasic — precum se știe nu-nseamnă doar „cel studiat în clasă", la școală, ci, mai cu seamă, „*cel vrednic* a fi studiat în clasă". Demnitatea asta nu se dobîndește automat, prin vîrstă ori prin săvîrșire din viață, ci prin desăvîrșirea calitativă în operă: și, cu cît o anumită operă a fost mai contemporană epocii sale, mai apropiată de realitatea vremii în care s-a născut, cu atît merită a fi studiată în clasă, cu atît *ne este* mai contemporană; poate, prin urmare, înfrunta posteritatea, sporindu-și astfel șansele de perenitate.



Deși existența fizică i s-a-ntrerupt în 1961, în plină contemporaneitate cu noi, opera literară a lui Ion Barbu aparține organic fluxului acela viguros și irepetabil de mare poezie modernă românească, de înaltă simțire și de nobilă cugetare, pe care obișnuim, din rațiuni metodologice, să-i încadrăm în capitolul de istoriografie literară numit „literatura dintre cele două războaie".

Între un debut strălucit, în 1919 (sub auspiciile *Sburătorului* și cu acolada sobră a prestigiosului Eugen Lovinescu) și corolarul volumului din 1930, *Joc secund,* se înscrie — practic — toată concentrarea „experienței Barbu": un deceniu de creație, care a tăiat liricii noastre făgașe noi, propunînd poeziei un limbaj inedit și cititorilor un mod original de înțelegere a raporturilor poetului cu universul metaforei. Două sau trei poeme ulterioare, *Protocol al unui club Mateiu Caragiale,* în 1947, și *Bălcescu trăind,* în 1948 — deși puncte de referință în evoluția structurilor poetice moderne, readuc în auzul memoriei critice doar sunetul barbian cunoscut, fără să adauge esențial valorilor globale realizate pînă atunci de opera unitară.

Modestă cantitativ, dar fundamentală ca însemnătate calitativă, poezia lui a stîrnit — în trecerea ei cometară la zenitul primului deceniu interbelic — opinii contradictorii, ce s-au înscris între contestarea ignară și fervoarea oarbă. Criticii, istoricii literari și eseiștii contemporani cu fenomenul *Joc secund* au

simțit nevoia detalierii analitice, pentru a facilita studierea didactică a unei evoluții ce se refuza tiparelor omologate. Au fost distinse, astfel, patru etape de creație.

Cea dintîi, inaugurată de *Ființa* (poezie apărută în *Literatorul* din septembrie 1918), dominată de colaborarea de mai puțin de un an la *Sburătorul* și încheindu-se în mai 1921, a căpătat numele de perioada *parnasiană*. Termenul, destul de inexact, intenționînd să sugereze un anumit retorism, o anume facilitate descriptivistă specifice parnasianismului, derivă dintr-o incompletă înțelegere a unei formulări lovinesciene: „Poezia d-lui Ion Barbu este antimuzicală; prin fond, ea e de esență intelectuală, prin formă e parnasiană, adică plastică". Și, în alt loc: „(...) versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu un ton grav de gong masiv, într-un cuvînt, o muzică împietrită ..." De fapt, și ilustrul critic impresionist a contribuit într-o măsură, deși fără voie, la acreditarea etichetării eronate, pentru că, înrîurit conștient de sintaxa și de vocabularul scriitorului analizat, „poetiza" prin simpatie, își „metaforiza" exprimarea opiniei, învăluindu-și constatările obiective și observația riguroasă (cu precădere necesare exercitării detașate a actului critic) în ceața de aur a discursului liric. În realitate, parnasianismul — curentul poetic ivit în literele franceze de la jumătatea secolului trecut, ca o reacție „obiectivă" la subiectivismul romantic — propune creatorul impasibil ca un aparat de înregistrare, scriitorul receptînd strict senzorial semnalele lumii înconjurătoare, autorul unei literaturi din care confesiunea intimă și mesianismul social sînt izgonite, în favoarea atitudinii impersonale — unic ideal creator convenabil artiștilor unui secol al științei, primatul fiind acordat meșteșugului poetic, obiectivării estetice, rigorilor formei. Denunțînd efuziunea lirică, parnaseinii substituie sentimentului, care e o „angajare", inspirația „provocată", voit savantă și intelectuală, cantonîndu-și investigarea tematică în trecut (în mitologie și-n istoria civilizațiilor, pe care poezia le evocă științific, abuzînd de detaliul nesemnificativ și de minuție descriptivă), explorînd o natură de un exotism extravagant dar bidimensional, lipsită de mișcare și de fiorul vieții, paralizată de pitoresc, înghețată pentru conservare veșnică în blocurile de cristal ale perfecțiunii formale. Adesea, însă, plasticitatea insistentă, expresia cizelată, fastuozitatea rece — altfel spus, impersonalitatea — ascund, în cazul parnasienilor, o carență de sensibilitate, „scientizarea" lirismului transformînd poemele în săli depersonalizate de muzeu arheologic. Cu toate că de formație matematică, deci, pasibil de fanatism poetic tehnico-științific, nimic din excesele formale și din savanteria obositoare a recuzitei parnasiene în primele versuri ale lui Ion Barbu. *Banchizele* sau *Munții* ilustrează desăvîrșit structura calitativ superioară a emoției de ordin intelectual, pe care o propunea poetica lui Ion Barbu, într-un limbaj estetic național tributar încă sentimentelor elementare ale unui romantism întîrziat, concretului senzorial al unui parnasianism șovăitor cu lunecări spre simbolism, emotivității convenționale a lirismului academic; desigur, nici poezia curentă a momentului nu refuza conceptele sau procesul de abstractizare al metaforei, dar le considera incompatibile cu liricul. Lovinescu descoperea, însă, acestei poezii de aparență — numai de aparență! — parnasiană, un conținut dionisiac, o privea ca pe o expresie a unui „suflet frenetic" eliberînd, într-o exaltare vitalistă, acordurile cosmice din *Panteism*.

Mai tîrziu, după 1928, data limită de creație a unor poezii incluse în volumul *Joc secund*, Ion Barbu își repudiază această primă etapă a experienței literare, motivîndu-i astfel absența din sumarul cărții: „Producția anterioară anului 1922 a fost lăsată la o parte, ca decurgînd dintr-un principiu poetic elementar". În altă împrejurare, și-o autocaracterizase în termeni și mai drastici: „Imaginea placată, distribuția naiv simetrică a materialelor", „insolubilitatea în aer" sînt caracterele producției de pe atunci.

Cea de-a doua etapă, de influență anton-panescă, poetul însuși s-a com-

plăcut a o numi a ciclului *balcanic:* o încercare de demonstrare prin absurd — ca în matematici — a imposibilității istorice de-a reînvia Elada vitalistă a bacantelor și-a menadelor dezlănțuite, Elada extatică a lui Platon: „Credeam a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie". E demnă de remarcat persistența vitalismului existențial din „dionisiacele" perioadei anterioare, cea repudiată, vitalism structural sufletește poetului. *Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnișoara Hus, Cîntec de rușine, Selim* sînt punctele cardinale ale acestui nou tărîm fabulos și imposibil, fermecător și teoretic, pe care „nebalcanicul" poet îl include — ca pe o ficțiune irepetabilă — geografiei noastre literare. În această etapă și-n aceste poeme apar întîia dată temele simfonice majore care-i vor marca lirica: *moartea* și *somnul.*

Tranziția între cele două etape — cea *parnasiană* și cea *anton-panesc-balcanică* — e înlesnită de simbolicul *După melci,* fals poem despre copilărie, în realitate, o tentativă de-a îmbogăți conceptele fundamentale cu un mit despre eșec, mit-variantă la *Meșterul Manole,* paradox despre inefabil și despre fragilitatea creației, abstractizare — prin filtru folcloric — a tezei propuse. Mai limpede în sugestie — în același sens al miturilor-replică — este parafraza superior baladescă la mitul eminescian al Luceafărului, și anume, *Riga Crypto și Lapona Enigel.*

A treia etapă, *expresionist-erotică,* ar fi cea a poeziilor *Ritmuri pentru nunțile necesare, Uvedenrode. Paznicii. Oul dogmatic,* etapă definită de autor drept „Ecoul faptei creatoare înregistrat cu un rîs fonf al demiurgului!", altfel spus, parodierea teluric-sexuală, prin actul procreației, al perpetuării, al spiritualității creației pure, esențiale și paradisiace; trecerea negației în comicul buf este o altă față a aceluiași procedeu matematic, scump poetului, al demonstrației prin absurd. Vitalismul debordant sau mai temperat din perioadele premergătoare se limpezește de drojdiile pitorescului de circumstanță, efortul creator al poetului tinde spre răscumpărarea prin rațiune și prin contemplare a eroticului de consum, a sentimentului compromis de „cîntecul de inimă albastră", incompatibil cu imnul și cu incantația; decantarea și mutația iubirii în alt registru, trecerea din regnul emoției primare în cel al ideii, saltul calitativ de la epidermă la intelect, abolirea senzorialului prin spirit: „încercare, mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei", atitudine creatoare vădită în poezia *Păunul,* nestemată a liricii moderne. Explicit, bucata este un mic imn al iubirii pure sublimate în gelozie, prin transfer: un bufon ucide păunul dintr-un parc regal, gelos pe frumusețea păsării ornamentale ce-i poate anula sau reduce înrîurirea pe care-o are asupra seniorului. Poemul pare o miniatură sau o letrină de bestiar concepută în două dimensiuni. Cortegiul de asociații sugestive pe care le eliberează îl investește cu adîncime și-i redă relieful și vibrația unui bocet intelectual consacrat ineluctabilei triști a cunoașterii, singurătății și renunțării ca preț al poeziei, necesității mitice a jertfirii unei existențe pentru a asigura durată creației. Monarh al unui regat de ficțiune, *poezia,* seniorul actului liric se lasă adesea ispitit de noutate și de strălucire falsă, atras de pitoresc și de contingent, solicitat de facilitate, flatat de simpatii ieftine, sedus de retorica alcoolului, momit — cu alte cuvinte — de vanitățile lumii încarnate de *păun,* pasăre-simbol, de exotism și de frivolitate estetică. Veghea bufonului — *alter ego* —nebun rizibil, în concepția curentă, personificînd. de fapt, în ierarhiile inteligenței, prin contrast, cugetul iluminat — îl mîntuie de primejdia anecdoticului și-a uniformizării, redîndu-l destinului de prinț al ideii, însingurat în spirit, creația pură cerînd asceza sacrificiului de sine, renunțarea la desfătările comune garantînd miracolul dificil al extazului artei. Vă reamintesc primul citat de la început.

În fine, a patra etapă, cu o definiție la fel de acceptată de Barbu, este faza *șaradistă:* cea a principalelor bucăți din ciclul *Joc secund,* primul ciclu de poezii din volumul omonim. Este faza care a căpătat numele de *hermetică,* epitet ce-a fost extins, nediferențiat, la aproape toată poezia neparnasiană a lui Barbu. Critica a pus această a patra

etapă de evoluție literară în relație directă cu abstracțiunile specifice studiului numerelor. Cunoscută și apreciată de specialiștii de pretutindeni, opera matematică a lui Dan Barbilian este unul dintre capitolele de onoare în știința națională modernă, un motiv major de reverență a savanților străini pentru algebra românească.

De fapt, în această a patra etapă, cea *hermetică*, artistul cuvîntului a adoptat un mod lapidar de exprimare spre a protesta împotriva a ceea ce numea el *poezie leneșă*, „o poezie cu obiect", care „creează necesar o Fizică sau o Retorică (. . .), forme închegate față de viața spiritului. Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indiferente: ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — *restrînsele perfecțiuni poliedrale*". În realitate, ceea ce a ținut destulă vreme această parte a poeziei lui Barbu departe de înțelegerea imediată n-a fost *cifrarea*, încuierea cu șapte peceți a sensului, ci un cod nou de semnificații pe care-l propunea, o modalitate sintactică, de fapt, veche de cînd lumea. Căci, din punct de vedere sintactic, o idee, o propoziție, o frază pot exprima același sens în două moduri diametral opuse: explicit sau analitic, prin coordonare adică, prin legarea părților de cuvînt cu ajutorul conjuncțiilor; implicit sau sintetic, prin juxtapunere adică, prin renunțarea la balastul uneltelor gramaticale. Semnificativă în această privință este, de exemplu, întîia variantă a primei strofe din poezia *Timbru*, publicată, sub titlul *Apropiat*, în *Sburătorul* din 1926, cu patru ani, deci, înaintea tipăririi în volum.

Barbu se străduia să-și epureze lexicul de zgure, lacom fiind de economia expresiei și-a construcției, aspirînd la rigoarea simplității. După un an de la publicarea poeziei *Apropiat*, scria într-un faimos articol, intitulat *Pro domo*, memorabila frază: „Meritul de a aduce în literatură tot vocabularul român e nul. *Alegerea* contează numai. Prin ea, scriitorul face act creator. (. . .) Costrucție: această finalitate și economie".

Iată, spre comparație, această primă strofă: „cheia" *Apropiat* a „cifrului" numit mai tîrziu *Timbru*. A doua strofă, absolut clară dar și fără zorzoane de prisos, n-a suferit nici o modificare: „Cimpoiul trist în luncă și fluierul în drum, / Durerea fiecărui frămîntă:-ncet, mai tare . . . / Dar unda logodită sub cer vor spune-o, cum? *(Apropiat);* „Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum, / Durerea divizată o sună-încet, mai tare . . . / Dar piatra-în rugăciune, a humei despuiare / Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?" *(Timbru)*.

Vocabularul lui este rudă cu tezaurul eminescian, căci amîndoi au știut că limba bogată înseamnă selectivitate și nu aglomerare, că actul de creație este organizare deliberată.

Ion Barbu a fost un mare iubitor de literatură bună și un statornic admirator al valorilor reale. Cărțile lui de căpătîi erau Eminescu, *Poezii (Scrisoarea a III-a*, cu precădere), *Craii de Curtea-Veche* și *Remember* de Matei Caragiale, Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, *Nuvelele* lui Caragiale-tatăl, poemele lui Edgar Poe (mai ales, *Corbul), Iluminațiile* lui Rimbaud, *Stanțele* lui Moréas, acestor doi din urmă poeți închinîndu-le pagini excepționale de critică. Despre *Eurêka*, proza lui Poe, de exemplu, spunea că, asemenea poeziei *Geniu*, din *Iluminațiile* rimbaldiene, vestește „nu domnia Frumosului sau a Binelui, ci aceea a unui principiu mai riguros: Adevărul „*străbătut de violențe noi*"; instaurarea unui mod inedit de gîndire, mod ce depășește „*știința* ancilară și devine *consistență*". Cu alt prilej, formulînd cîteva adevăruri fundamentale despre etica artistului, afirma, pomenindu-i iarăși pe Rimbaud și pe Edgar Poe: „Un lucru al artei e, în primul rînd, un lucru moral. E imoral să iei în deșert tainul tău de muncă și să nu faci atît de bine cît poți face. Strălucitele improvizații ale cutărui sau cutărui poet sunt basme. Ori e vorba de o glorie sufocată, ori avem de-a face cu o uriașă condensare de activitate, vădită în secătuirea ce-i urmează. Cazul lui Rimbaud n-a fost altul. Știu: rîvna noastră nu-și are și nu-și poate avea, din păcate, originile numai în entuziasmul literar. Aici stă însă deosebirea. Meșterul adevărat, căruia desăvîrșirea îi stă pînă la urmă singură plată, în momentul execuției uită îndemnul întîm-

plător și totul se petrece în singurătatea marilor înfăptuiri. Cum va fi uitat Poetul de cei 45 de dolari ce-l așteptau dincolo de Vizita Corbului".

Înainte de-a încheia această repede ochire asupra poeziei lui Barbu, țin să semnalez o coincidență plină de sens. A fost un om ale cărui sentimente patriotice s-au manifestat literar cu delicată discreție. N-a fost un *vates*, rapsod al declarației patetice: un liric doar. În decembrie 1917, în timpul refugiului de la Iași, scria *Copacul*, apărută după doi ani în *Sburătorul*. După aproape patru decenii, în octombrie 1956, tipărește, în *Viața Românească*, *Bălcescu trăind*, practic, ultima lui poezie de valoare.

În toamna existenței sale literare — existență pe care și-o repudia, refuzînd să-și recunoască activitatea poetică de-o viață, dezamăgit desigur de vicisitudini și de obtuzități critice, deși poate c-o făcea și dintr-o (iertat fie-mi termenul frivol!) „cochetărie" de autor, stîrnind, prin această subtilă tactică inocentă, previzibile proteste și, implicit, elogiul interlocutorului — în toamna lui, prin urmare, copacul Barbu s-a-nclinat către glie, către pămîntul țării pe care o visase Bălcescu.

ROMULUS VULPESCU

Ion Vinea

Adevăratul său nume — Ion Eugen Iovanaki. Născut la 17 aprilie 1895, la Giurgiu; a încetat din viață la 6 iulie 1964, la București. Studii: Institutul „Sfînta Vineri" și Liceul „Sfîntul Sava" din București, Facultatea de Drept din Iași (licența în 1924). Debutul literar: în revista Simbolul *(2/15 XI, 1912) cu un sonet „după Albert Samain"; în volum:* Descîntecul și Flori de Lampă, *în colecția Bibliotecii „Dimineața", nr. 37, 1925 (povestiri), debutul poetic în volum —* Ora fîntînilor, *București, E.P.L. 1964. Opere fundamentale:* Ora fîntînilor, Paradisul suspinelor, *ed. „Cultura Națională", 1930;* Lunatecii. *Roman, E.P.L. București, 1965, Referințe critice: Studiul introductiv* Ion Vinea al amintirii și al umbrei, *de Mircea Vaida, în* Opere, *vol. I, ediție îngrijită de Mircea Vaida și Gh. Sprințeroiu, editura* Dacia *1971; Sergiu Sălăgean,* Ion Vinea, *ed. Minerva 1971; Elena Zaharia,* Ion Vinea, *ed. Cartea Românească, 1972,* S. Mioc, *Opera lui Ion Vinea,* ed. Minerva, 1972.

Personalitate multiplă, conducătorul mișcării avangardiste românești de la revista *Contimporanul* (1922—1932), autor al unor lirice narațiuni cu aer fantastic *(Paradisul suspinelor)*, al romanelor *Lunatecii* și *Venin de Mai*, în care descrie crepusculul unei clase în declin în perioada dintre cele două războaie mondiale, publicist militant, mînuind verbul incisiv în pamflete antifasciste și foiletoane cu idei democratice, Ion Vinea rămîne în toate ipostazele poet. Autor a numeroase poeme înmănuncheate cu puțin timp înaintea morții în volumul *Ora fîntînilor* (1964), el considera poezia „o stare sufletească . . . O atmosferă în lumea simțirii . . ." Aceste senzații și reprezentări sînt perfect sinonime miezului eteric al ideii abstracte, sensului originar, ascuns în spatele cifrei, celui mai curat azur ermetic, așa cum îl găsim și în poeziile lui Ion Barbu. Nu întîmplător scara preferințelor barbiene, în materie poetică, începe cu Ion Vinea („în poezie, prefer pe Ion Vinea . . ."). Dar, în timp ce Ion Barbu (comparabil cu Valéry) cristalizează o geometrie, un sistem, simbolurile răspunzînd în sensuri exac-

te, putîndu-se calcula în grade unghiul sub care el privește „astra aurită", esența liricii lui Vinea rămîne vagă, în sufletul nostru ea se mișcă precum ceața prin zăbrele poleite, nu poate fi captivă într-o noțiune, într-o schemă, într-o cifră sau un sistem. Este, poate, cea mai lipsită de impuritățile raționalismului poezie românească. Șoapta, suspinul, un oftat — pot deveni în acest fel poeme, fără intervenția estetului. Poate fi urmărită, de asemenea, o adevărată dialectică sinuoasă, în labirinte, a evoluției sale lirice. În genere, însă, totul, în acest univers, se petrece sub imperiul amintirii, un mit al amintirii sesizabil și, atunci cînd se privește înainte, ca o proiecție de umbră, ca o senzația de depărtare, de sfîșiere și neant, ce se așterne între ochii suferinzi ai celui ce privește și obiectul privit, sau închipuit. La început, în prima fază, a dictat muzicalitatea, cadențele de elegantă parnasiană, amestecate cu sugestii eminesciene, cu acelea venite din versul lui Macedonski sau Șt. Petică, din Baudelaire, Mallarmée și Albert Samain. Cînd cadența curge prea armonios și exact, cu o lovitură năstrușnică de daltă, jumătate din joc și pornire, jumătate din tr-o rafinată înțelegere a muzicii, Vinea retează un cap de coloană, o friză, un cîrcel lucios de acant, lăsînd în rîna versului cîte o rană, imperfecțiune aspră la pipăit, din care știm ce se ascunde înlăuntrul zidăriei și aflăm, astfel, mai mult adevăr din nerostirea unei silabe, a unui cuvînt, decît dintr-un întreg vers, șlefuit, încheiat. Ca mentor avangardist, gusturile sale elino-latine sînt, în orice caz, ciudate. Oricum, această tendință se poate intui ca un substrat obscur, ambiție și voluptate, în care poetul avea un ilustru model prin oda eminesciană în metru antic. Adesea nu numai această dinamică esoterică a formei, ci însăși tematica versurilor se situează sub semnul nostalgiilor antice: „Pe marginea mării de doliu, de-a lungul / șterselor urme ale rătăcirilor mele, / de-a lungul gemetelor din vechi osîndite sub stele, / La Pontul Euxin izgonit cu pustiul și golul . . . // Spumegă monoton valul sub rocele sumbre, — / din muzicalul exil, sorb lînced suspin de toamnă". Nu numai ciclul acestor tînguiri pontice, transpunere dramatică în monologul exilatului din Tomis, ci o întreagă suită lirică dedicată lui Aetius, Demonstene sau Epictet, atestă un zăcămînt clasic stabil în conștiința poetului. Traducător al lui Lucretius Carus și al lui Shakespeare, el rămîne în același timp un spirit extrem de modern și penetrabil la nou.

Cele mai personale sunete ale creației sale, arse în metamorfoze dificile, sînt cele cîteva momente de lirică absolută, suspin rarefiat, lirism pulverizat și fragil, condensat în titluri ca: *Doleanțe*, *Ora fîntînilor*, *Revedere*, *De profundis*, *Vecie*, *Dicteu*, *Ivoriu* etc. Aici, Vinea atinge inefabilul, șoapta e rostită atît de încet și tandru, încît pare a fi fost doar gîndită și resimțită vag de cititorul, ascultător sau martor al întîmplării. Există numeroase notații de atmosferă sufletească unde cîte un vers, o enunțare, un gînd sau strălucirea pietrei scumpe par semne aruncate într-o apă nemișcată și care învolbură cercuri ritmice, pînă la stingere. În elegiile lui Vi-

nea sună clopote în nopți și amurguri, nălucesc fîntîni selenare, omul își caută steaua, turnul de izvoriu își înclină umbra prelungită pe întinderi marine. Dar turnurile, clopotele, fîntînile, drumurile și stelele, sînt ale *amintirii*, sînt *în umbra amintirii*. Prin natura sa poetică, procesul esoteric al fenomenelor memoriei e cel mai adecvat convertirii în lirism. Această reconstituire a realului prin impulsuri subiective seamănă ideii duratei bergsoniene. Simbolurile — clopote, turnuri, fîntîni etc. — sînt subsumate semnificației mai largi, senzației tragice de labilitate, de iluzie, de neputință de a atinge un absolut, prin existența fatală a neantului. Obsesiv, se repetă monologul amintirii, apelul adresat umbrelor ireversibile. Cu spaimă și curiozitate, observă prefacerea clipei în amintire. În deșert, blagianul Ioan cel sfînt, striga: „Unde ești Elohim?“ Tot mai singur, mai înconjurat de amintiri, personajul lui Vinea e un sentimental, mai puțin mitologic, invocîndu-și visele, izvoarele, mama, îngrozit de spaima neființei: „Nimeni n-aude. Nimeni nu mă cheamă. E tîrziu“, — se tînguie. Pe nesimțite poetul a devenit sclav al propriilor amintiri: „. . . în marginea orelor moarte / înalt si aspru Turnul a crescut zi cu zi, noapte cu noapte / întemnițîndu-mă“. Contemplativ, izolat prin amintire, prin arta sa care e amintire si iluzie, se lasă zidit în muri si ridică lent zidul, tot mai sus, mai departe de lume pînă la zarea celor aleși: „Singur veghez. Nici un zvon. Lumea / e de mine departe“. Depărtarea de lume e însă eroarea fatală, așa cum o exprimă Vinea. „Cine e de vină? cine mă desparte?“ Cu el a rămas doar tăcerea și o senzație de gol, aceea a turnului de fildeș, senzația unei pierderi totale: „Turnul sporește în noapte . . . “. Niciodată Vinea n-a fost atît de singur și amenințat de neant ca în turnul de ivoriu plantat undeva pe un țărm de mare, unde poți ajunge doar noaptea, condus de un sunet de clopot . . .

Nici chiar în versurile scrise cu puține zile înaintea morții (iunie 1964), nu e atîta angoasă. Așteptînd „despărțirea“, singur, o simte frumos, o pierdere în neant, spiritualizată: se umple de imaterialitate și duh, „de stropii de ploaie ai clipei / din șterse vitralii desprins“. Moartea seamănă, astfel, ea însăși, cu amintirea. Zărește un cosmic cimitir de corăbii, ocean sideral și limpede. Nu se poate imagina moartea mai estetic, mai transparent și pur: „E marea, opaca tăcere / talazu-i etern de cleștar / ce-n golfuri întins peste aștri / epave atrage pe rînd“.

Purificat de umbre cu obrazul înseninat, aude muzici, atras ca o pulbere magnetică spre un centru luminos și ultimul cuvînt e . . . lumină: „Vibrează prin spații cadranul / atins de-un vrăjit diapazon / E ceasul ce-mi bate prin spații / tic-tacul finalei lumini“.

Înțelegem de ce poezia sa e greu de tălmăcit în formule, un fel de „golf întins peste aștri“, ca o amintire sau un portret în cleștar. Vinea socotește limba română stimulatoare de valori poetice, cu un material propriu de expresie realizat în două etape, reprezentate prin Eminescu și Arghezi. În evoluția intrinsecă a poeziei, Vinea vede tendința de simplificare, de esențializare, „decapsulare“ a poemului de tot ceea ce e inutil; ilustrată în saltul de la Hugo la Eluard. În acest fel el visează cartea ideală de poezie pură, a viitorului: „A scrie esențialul înseamnă să scrii numai ceea ce rămîne în mintea cititorului după citirea unui întreg volum. Restul trebuie abolit. Acesta e idealul“ (*Ramuri* nr. 5, 15 V 1965).

Rezultă că memoria are calitatea de a reține numai esența, poeticul, pulberi aurifere ce se așează în cutele ascunse ale subconștientului. Premisele stărilor sufletești cu pondere poetică rămîn, neîndoielnic, dragostea și moartea, din înfruntarea cărora se naște dramatismul și tragismul poemului. Tocmai de aceea, notează scriitorul, în „M-me Bovary, ne rămîne vag plimbarea în trăsura închisă a eroniei cu amantul ei prin oraș dar reținem viu în minte și ne emoționează litania preotului la sfîrșit cînd o împărtășește“. Ceea ce numește „nimicul“, bază de înțelegere între autor și cititor, este starea de poezie, inefabilul.

Ideea că „totul e în noi“, vizînd realitatea naturii ca adevăr exclusiv al eului, nu face decît să repete preceptele în

care crezuseră filosofii romantici germani, de la Schelling și Kant, la Schopenhauer, la fel cum formula repetării istoriei artelor provine din sistemul spenglerian.

Discuția despre constructivism e pentru Vinea un prilej de a nega teza clasică, grecească, a frumosului natural și teoria „Mimesis"-ului, prin relevarea calităților frumosului artistic, dobîndit în procesul stilizării abstracte. Accentuînd caracterul unitar al grupării *Contimporanului* (negat de unii adversari de idei), Vinea critică, din acest punct de vedere, gîndirismul și cercul *Vieții Românești*. Prin unitate nu înțelege însă „anchiloza unei formule", ci o perpetuă stare de revoluție, cu un ideal unic al tuturor combatanților. Din acest unghi respinge suprarealismul, deoarece s-a constituit într-o metodă factice de creație. Cazul cel mai tipic de manierism, de speculare a unui tipar, e în accepția sa arta lui Valéry, ca prelungire în toate sensurile a verbului mallarméan.

Nu tot ceea ce spune teoretic Vinea trebuie preluat „ad literam". *Manifestul activist* al *Contimporanului* (la elaborarea căruia a participat), *Avertismentul* din *Chemarea*, acea *Chronique villageuse* din *Cronica*, în care declară ostentativ că literatura îi e „iremediabil antipatică", sînt mai degrabă pozele teribile ale unui frondeur, șef de școală neconformistă. Adeseori, adevăratul crez estetic răzbate din opera sa, ca un glas fundamental ce nu poate minți, nici amăgi. În rame aurite așează portretele lui Poe și Hoffman. Închide ochii și murmură: „. . . mișcare către creația absolută" . . . în timp ce Vasul Fantomă al visului, absorbit de pîlnia uriașă a Maelströmului, se scufundă în adîncurile oceanului fantastic. Dacă poezia e, în interpretarea lui Vinea, „o stare", fantasticul e un stil, adică tot ceea ce se poate întîmpla la întîlnirea scriitorului și eroilor săi cu viața.

MIRCEA VAIDA

Mateiu Caragiale

Născut la 25 martie 1885 la București; a încetat din viață la 28 aprilie 1934, la Sionu. Fiu natural al lui I. L. Caragiale și Maria Constantinescu.

Studii: *Colegiul „Sf. Gheorghe" din București, în 1904 se înscrie la Facultatea de drept din Berlin pe care însă o va frecventa doar scurt timp („școala hoinară pe care am făcut-o la Berlin").*

Opera: Remember, *ed. Cultura Națională, 1924;* Craii de Curtea-Veche, *ed. Cartea Românească, 1929;* Pajere, *1936*, Opere, *ediție definitivă îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru literatură și artă, 1936.* Referințe critice: *G. Călinescu* în Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *Fundația pentru literatură și artă, 1941, 6. 435, p. 813; Șerban Cioculescu,* În jurul lui Mateiu I. Caragiale, *„Viața românească" nr. 1, 1966, p. 176—184; G. Timcu,* Craii și Ghepardul, Steaua, *nr. 1, 1968, p. 54—56; Teodor Vîrgolici,* Mateiu I. Caragiale, *ed. Albatros 1970; Perpessicius,* Opere, 4, Mențiuni critice, *ed. Minerva, 1971; Mircea Vaida,* Postfață *la Mateiu I. Caragiale,* Craii de Curtea-Veche, *ed Minerva, 1972; Ovidiu Cotruș,* Mateiu I. Caragiale, *ed. Minerva, 1977.*

Craii lui Mateiu Caragiale formează un măreț și funebru echipaj, mergînd la pas spre hotarul nopții. Ceasul istoriei e tîrziu, destinul nu mai poate aștepta și, nerăbdător, închide pleoapele zilei. Ultimii „mohicani" ai unei restrînse oligarhii, Pașadia și Pantazi își încheie socotelile cu viața. Cei doi rămîn, fără îndoială, mîndri și impunători, figurile dominante ale creației lui Mateiu Caragiale, adevărați împărați din stirpe de Bizanț, păzind ca ultimi heralzi porțile amurgului. Un caracter paradoxal, devorat de o uriașă tensiune antinomică, Pașadia

„trăia cu schimbul două vieți". Genealogia și fișa biografică a lui Pașadia sînt alcătuite meticulos. Vorbind despre înaintași, bătrînul nobil se aprinde, îi numește familiar, alunecă în vis. E un pomelnic de dinaști, cavaleri de Malta, luptînd pe mare și scufundînd „tartane barbaresti", crescuți de iezuiți, aventurieri servind curți și principi, cu puterea spadei, mereu în slujba unor cauze dificile, rîvnind voluptatea riscului și toate acestea nu pentru bani și averi, ci; din neastîmpăr, din „patima curiozității" — duh faustic, neliniștit geniu al faptei. Deosebit de Pașadia, Pantazi, și el venetic, levantin de viță, e în schimb un personaj prin excelență romantic. Omul e blajin, deloc faustic, nici luptător ori războinic, contemplativ și făcut să mîngîie catifele. Personaj al asfințitului, el trece meditativ, înfășurat în mătăsuri de melancolie, sentimentalul solitar. În cuplul Pașadia—Pantazi din *Craii de Curtea-veche*, cei doi termeni sînt vizibil contrastanți, ca două forțe opuse ce se atrag; Pașadia e o structură clasică, iar Pantazi, una romantică. Sub aspect cosmogonic, unul stă sub geniul uranian, terestru, celălalt e neptunian, sub semnul apei.

Toți acești nobili — Pașadia, Pantazi și, firește, jalnicii Arnoteni, sînt agonia aurită a unei lumi. Sună orologiul istoriei, cine urmează să le ia locul?

Cu pași de paiață, împiedicîndu-se în coturnii murdari de gunoaiele mahalalelor, intră în scenă Gore Pirgu, ciocoi, paiață și lichea. Pe ruinele „Curții vechi", pe știrbitele vestigii feudale, înțelegem că se va înălța banca, lăcașul de negoț și amanet, ori cabinetul ministerial al lui Gorică Pirgu, parvenit, cu instincte rîioase de burghez vorace. El se va ospăta din rămășițele banchetului Arnotenilor, din licitațiile averilor lui Pașadia și Pantazi. Pirgu crede numai în ceea ce el intitulează cu emfază „știința vieții", adică — „trebuie să fii porc și cu șoricul gros". Pașadia are previziunea evoluției pe scară socială a acestei abile lighioane, cu numele de Gorică: „șef de cabinet, prefect, secretar general și deputat . . . " Într-adevăr, aceasta e calea parvenitului.

„Pe un pod aruncat spre soare-apune" trec nobilii „crai" de la Curtea-veche, spre amintire. „Și ne topeam în purpura asfințitului" — suspină Mateiu în urma zilei care pălește. Cetatea Isarlîkului se cufundă în pînzele Dunării de vis. S-a stins o zi, o epocă, a ars fără fum, ca amurgul, ca lacrima.

Criticii au observat o anume corespondență între *Craii de Curte-veche* și romanul *Ghepardul*, de Giuseppe Lampedusa. Ambele cărți răsfrîng o neantizare socială, perimarea aristocrației feudale, în favoarea burgheziei, reprezentată de un Don Calogero sau Gore Pirgu. Afinități structurale există între prințul Salina și tristul Pantazi. Sînt cotropiți amîndoi de aceeași crepusculară melancolie, o melodie grea a sîngelui, o durere în privirile lor blînde, ca un cîntec de lebădă.

Se alătură, la aceste confluențe, o altă uimitoare coincidență, un joc al întîmplării, în care firile poetice pot descifra un simbol. Povestind, Pantazi vorbește la un moment dat, cu migală,

de stema strămoșilor: „pe scurt sprijinit de monocerii înlănțuiți, în cîmp albastru, lebăda de argint, luîndu-și zborul cu gîtul străpuns de o săgeată purpurie“, — la care o înrudire ilustră a adăugat „în cîmp de aur cu chenar de sîngeap un pardos negru . . . “ Mai specifică, despre semnul pardosului, este ramura siciliană.

Iată cum, printr-un capriciu al hazardului, Pantazi și prințul Salina sînt neamuri de-a binelea, adică de sînge, deoarece pardosul negru e sinonimul ghepardului, cheia de blazon a nobilei case siciliene a prinților de Salina.

Într-o Europă în care privilegiile feudale dispăruseră, unde puzderii de blazoane fuseseră îngropate și uitate, în popasul dintre cele două războaie — unul al cărui ecou mai vuia, altul care se vestea monstruos la orizont — Mateiu Caragiale, „comte de Karabey“, cum se intitula prețios într-o epistolă, găsea cu rost să-și ridice în fața conacului din Sionu stindardul cu „verde și galben“, confecționîndu-și chiar o emblemă cu îngeri și coroană, sub care scrie: „cave, age, tace“ — deviza lui — „ferește-te, muncește, taci“. Joc nevinovat în care el se simțea fericit. Era un vis acest stindard fluturat ca o lumină utopică într-o noapte de stihie și fulgere.

Era, fără voia lui, o năframă de doliu în cinstea amurgului din operele sale, din narațiunile unde asistăm la amarnice dezagregări sociale, la un proces istoric real. Giuseppe Lampedusa s-a înșelat crezînd că prințul Salina era cel din urmă „Ghepard“.

Pantazi a fost ultimul.

MIRCEA VAIDA

Panait ISTRATI

S-a născut la Brăila, în 1884.

Autodidact.

Primele scrieri, din 1907, le publică în ziare socialiste, mai ales la România muncitoare.

A călătorit prin Egipt și Orientul Apropiat, apoi, în 1916, în Elveția și Franța, unde a intrat în legătură cu Romain Rolland, la îndemnul căruia scrie în limba franceză și publică, în 1923, în revista Europe, *povestirea* Chira Chiralina.

A încetat din viață în 1935.

Opere: Chira Chiralina *(cu o prefață a autorului, cu un cuvînt înainte de Romain Rolland), 1934;* Chira Chiralina. Moș Anghel. Ciulinii Bărăganului, *(prefață de Al. Oprea), 1962;* Opere alese *(prefață și note de Al. Oprea, traducere de Eugen Barbu), vol. I, 1966.*

Referințe critice: G. Ibrăileanu, Studii literare, *1961; Perpessicius,* Jurnal de lector, *1944; G. Călinescu,* Idei despre artă, Contemporanul, *nr. 40, 1956; Al. Piru,* Panait Istrati, Viața Românească, *nr. 2, 1957; Georgeta Horodincă,* Panait Isrtati: „Chira Chiralina“, Gazeta ilterară, *nr. 5, 1958; Al. Oprea,* Panait Istrati, *1964; Romain Rolland,* Scrisori inedite către Panait Istrati, *(traducere și note de Nicolae Liu),* Gazeta literară, *nr. 25, 1966; Pompiliu Constantinescu,* Scrieri, *III, 1969; Al. Oprea,* Panait Istrati, un chevalier errant moderne. Dossier de la vie et de l'euvre, *1973.*

Personajele din lumea lui Panait Istrati se grupează în jurul a două tipuri fundamentale: călătorul și haiducul. Amebele sînt manifestări ale nonconformismului. Primul tinde spre bunătate și frumusețe, prin fuga din cercul cenușiu al banalului, căutînd refugii în visuri aurii, în orizonturile mișcătoare ale apei și norilor. Așa sînt Adrian, Stavru, Dragomir și miraculoasa Chira Chiralina. Ca și mateinul Pantazi, ei stau sub semnul apei. Orizontul acvatic al Dunării mînîndu-și valurile cu galioane turcești și corăbii fantastice spre zări necunoscute, înecate în aur și chinoros, incendiază fantezia. Fantaști, ei lunecă pe ape, purtați ca Odiseu naufragiatul, împinși de talazurile destinului, urmărind obsedați un

ideal de spumă . . . Albastra floare a romanticilor, care înflorește în nocturnele eminesciene, e astfel înlocuită cu floarea de jar și chihlimbar exotic, jar moale al închipuirii, fumegînd în jos pe luciul Dunării. Ea se numește Chira Chiralina și e pură nălucire, floare purpurie de Levant . . .

Autorul situează faptele „foarte puțin înainte de războiul Crimeii", așadar, pe la jumătatea veacului trecut, cînd consecințele epocii fanariote erau încă foarte vii în moravuri. Educația ei se face după tipicul în care creșteau fetele burgheziei fanariote din Stambul. Chira e pregătită pentru voluptate, are aptitudini de odaliscă otomană și viclenia celor din fanar. Creșterea ei se face într-un mediu hibrid, pervertit, într-o lume unde stăruie atmosfera de raia. Se hrănește cu cataif, sarailie, baclavale, bea cafea, fumează narghilea, se sulemenește cu cîrmîz, cu scrum de busuioc, dănțuind după moda turcească. Bărbații familiei — tatăl și fratele, sînt în conștiința lui Dragomir, a Chirei, a mamei lor, niște satrapi întunecați, și brutali, care le snopesc periodic în bătaie, batjocorindu-le turcește numele de „paciaure" și „cuciuc pezevenghi" . . . Și. așa, cînd dezmierdată de curtezani oacheși, cînd bătută la sînge, Chira crește ca un lujer de viță sălbatică, ca un tril de pasăre care nu încape în colivie. De fapt traiul în fum de mirodenii, în mîngîieri de alcov și dansul buricului, e atît de absurd de ireal . . . Totuși, Chiralina nu e tipul curtezanei de soiul Kerei Duduca din romanul filimonesc, nici nu seamănă cu Rașelika Nachmanson, ori Pena Corcodușa (în perioada ei de glorie) din cartea lui Mateiu Caragiale. Scriitorul a utilizat nu numai sentimentul tragic al baladei populare, dar, conștient sau nu, genealogia Chirei Chiralina, psihologia ei, sînt extrase în esență, aproape neschimbate, din basmul folcloric. Dintru-nceput în orizontul imaginației baladești, ea era „Floare de grădină, / Ca o rosmarină, / Frumoasă copilă . . . ". În mijlocul viciului și poftelor, Chira rămîne o ingenuă care practică păcatul cu dezinvoltură și gingășie. Răpitorul Chirei din poem e străin, negustător arap, galiongiu, care plătește în „galbeni venetici". Arapul e urît, dar plătește bine și Chira nu rămîne indiferentă la tentații. Mai e însă ceva ce-o atrage pe frumoasa brăileancă. De sus, din casa cățărată pe un mal rîpos din Cetățuie, ea contemplă mișcarea undelor Dunării, plutirea de corăbii spre necunoscut. De acolo se mai vede „balta și pădurile de sălcii". Ferestrele se deschid spre fluviu, care fură gîndurile și le duce departe. Ispita plutirii e obsedantă. E voluptatea dorului de ducă, a evadării spre enigmatic și misterios. Acel Nazim-Efendi, furnizorul de carne vie pentru haremurile aliotmănești, îi momește pe Chira și Dragomir, exploatînd tocmai spiritul lor nomad și romantic. Chira se aruncă în brațele întîmplării captivată de mister, de imperativul călătoriei, mirajul orizontului acvatic. Corabia turcului e un palat plutitor în stil maur, cu lux oriental: „belșug de covoare orientale, vase de aramă, perne brodate cu fir de aur, mușarabiehuri în miniatură și nesfîrșite panoplii cu arme . . . Parfumuri necunoscute ne îmbătau". Arapul fioros s-a transformat într-un mieros efendi în caftan și papuci. Năuciți de opiu, într-un fastuos „paradis artificial", Chira și Dragomir își încep aventura. De fapt, Chira dispare ca personaj propriu-zis. Abia acum, însă, prezența ei devine obsedantă, copleșitoare. E iluzie și fum, dorul arzător al lui

Dragomir care o va căuta toată viața, cu prețul fericirii sale, pe drumurile pervertite și feeric luminate ale Levantului. Chira Chiralina devine, astfel, dintr-un personaj cu identate exactă, o idee abstractă, omniprezentă, vis al fericirii neatinse. Într-adevăr, în cele din urmă, simbolul surorii răpite devine, așa cum remarcă Al. Oprea (v. *Panait Istrati*, E.P.L., 1964, p. 125), o atracție morganatică, „semnificația unei năluci". Prin ereditate și frumusețe, Chira e predestinată basmului. Originea ei e un amestec de realitate și fabulos. Din prima clipă ea nu e o apariție obișnuită și terestră. Are ceea ce remarca G. Călinescu în portretul zînei din basmul românesc, calități „precumpănitoare erotice". De mică, fata e obișnuită cu traiul dalb și îmbelșugat. De iubit, Chira nu iubește pe cineva anume. Are numai poftă grozavă de plăceri. Are marcă de curtezană orientală. Nu se îndrăgostește de nimeni, în schimb urăște cumplit. În casa din Cetățuie, pe malul Dunării, lupanar improvizat unde se perindă tineri tuciurii și „nu prea zoriți", Chira învață păcatul de la mama ei, care își socotește fiica zămislită anume pentru acest trai dezmățat. Naivă și candidă, altfel, Chira urăște teribil . . . Ura ei are ceva pervers, chiar incestuos, de care se cutremură pînă și unchii ei, hoții Brăilei, bărbații aspri, întunecați, ca ursii.

Prin ură, Chira se transformă, în seara crimei, în femeie puternică. Chira Chiralina și fratele ei Dragomir au în fond aceeași atitudine ca Electra și Oreste din tragedia lui Eschil, cînd pun la cale uciderea mamei vinovate. Și atunci Electra fusese mintea și patima urii . . . Chira e peste veacuri soră bună cu antica Electra. Amîndouă au încălcat legile naturii, ale societății și vor fi urmărite de implacabilele Erinii pedepsitoare.

În baladă, Chira se lasă furată cu bună știință de negustorul arap. Pe linie folclorică ea se înrudește cu tipul fetei de crai din cunoscutele povești despre Pahon și Furga-Murga, citate de Călinescu în *Estetica basmului*. Iubita lui Pahon avea legături cu „un drăguț de arap", iar soața lui Furga-Murga — „avusese drăguț pe un arap, copil de împărat și el, dar urît, slutul lumii".

Panait Istrati nu respectă însă modelul folcloric, care rămîne doar zodia de basm sub care fixează universul . . . Un germene dezmățat există în trupul și sufletul Chirei; mediul în care e crescută îi oferă de asemenea prilejuri nenumărate de stricăciune. Dar, în comparație cu premisele de pierzanie deschise ca o gură a Gheenei, Chira Chiralina rămîne pură, încercănată auriu, cu diadema sublimului. Pe ea o mînă dorul de ducă, mișcarea apelor Dunării, povestea . . . Din cercul auriu n-o smulge decît ura cea mai neagră. Atunci, neașteptat, ea devine dintr-o copilă, păpușă și fetiș de basm, un caracter tragic care o așează pe pîrtia mitului antic, în rînd cu Electra, sora ei blestemată. Cînd Stavru istorisește cele întîmplate, oprit asupra acestui episod, narațiunea îi e înfiorată de o teamă superstițioasă. E numai o străfulgerare, după care basmul reintră în drepturi. Chira Chiralina și Dragomir sînt duși captivi de bună voie și neștiutori pe o ciudată corabie pe Dunăre, apoi pe mare, spre necunoscut, sperînd în adevărul și dreptatea basmului — că „se înalță spre cer" . . . Trezirea din vis, risipirea poveștii e crudă.

Din întregul basm rămîne icoana Chirei Chiralina, brumată cu lacrimi și dragoste, învelită în moale mătase sufletească, în inima lui Dragomir. De fapt, cine știe dacă ea, Chira a fost astfel — atît de frumoasă, atît de diafană și minunată . . . Poate mintea lui Dragomir, amintirea celui rămas singur a înălțat-o pe ea în cer, în timp ce el cădea tot mai jos, în mocirlă. Încep peregrinările lui Dragomir în căutarea visului cu nume de soră. Experiențele sînt dure, ele îi pervertesc sufletul și trupul, numai amintirea, icoana Chirei Chiralina, încununată în rozmarin, rămîne neatinsă.

Celălalt termen al personajelor lui Istrati e haiducul, stihie a pămîntului, simbol de statornicie românească. Neîmpăcat cu soarta, ca și „călătorul", haiducul nu-și caută destinul prin fugă și ducă . . . El e răzvrătit, lipit locului, și, prin voință, încearcă să schimbe fața locului. Dragomir, rătăcitorul în Levant, se simțea „pe veci dezrădăcinat". În

schimb, Cosma, Ieremie, Floricica și ortacii lor *(Moș Anghel, Prezentarea haiducilor)* au rădăcini adînci în solul românesc. Ei nu numai visează și plutesc, ci luptă. Semnul apei, această Dunăre lunecînd spre alte zări, predispune la contemplație. Semnul pămîntului, teluricul, împinge omul la acțiune și faptă.

*

Romain Rolland, Georg Brandes, lumea literară a Occidentului a fost aproape unanim încîntată ca în fața unei revelații de apariția meteorică a lui Panait Istrati. O sinceritate dureroasă, suferința proiectată sub culorile vii ale Orientului, îi captivaseră pe cititori și critici. Ceea ce uimea și fermeca era și simplitatea spontană a narațiunii, croită din cel mai curat aur levantin, turnat însă în tiparele unui duh profund românesc. Desigur, cei ce nu știau destulă istorie și geografie, cei superficiali, ori în goană după senzațional, au crezut chiar că e vorba de pămînturile din nopțile Seherazadei... Nu era însă acel pămînt. Electrizați sub impresia șocului și surprizei, a noutății acestui mod de proză, criticii și scriitorii români au ezitat, unii au respins chiar basmul Chirei Chiralina, ca și cum ar fi fost o poveste străină, despre lucruri străine, descrise de un autor străin. Ca mentor sămănătorist, Iorga e consternat de „aventurile chefalonite și scîrbăriile de bordel levantin" ale Chirei Chiralina (v. *Ramuri*, 15 oct. — 1 nov. 1924, *Clase și curente literare).* Cu maliție, Al. Cazaban îl compara cu Batzaria (v. *Viitorul*, 18 iunie 1924)... În schimb, H. Sanielevici, N. D. Cocea, Ion Pas, G. M. Zamfirescu, Camil Petrescu și Tudor Arghezi îi acordă întreaga lor prețuire. Mai mult chiar, subliniind autohtonia prozei lui Istrati, Mihail Sadoveanu îl numea „fiu al acestui pămînt".

Nu trebuie prea multă cunoaștere a istoriei, spre a ști că locul nașterii Chirei Chiralina și al lui Istrati a fost o raia turcească. Au trecut pe acolo galioane otomane, caicuri putrede de bogății plecînd încărcate spre Levant, reîntorcîndu-se goale să încarce miere și grîne, tot pentru Levant. Pe Chira a furat-o visul exotic și s-a dus pe ape în urma corăbiilor, spre miazăzi... Haiducul Cosma a rămas însă aici și a fost mai mult decît un simplu hoț al Brăilei, pentru că ura profitorii străini și știa că țărmul și Dunărea sînt românești. Levantin e doar acel nesecat duh al povestirii. Oamenii vorbesc cu spor și colorat. Au voluptatea cuvîntului înșirat ca mărgelele pe sforă aurită. În pragul morții, Moș Anghel își relatează biografia. La căpătîiul lui Anghel, care nici nu se răcise, Ieremia-haiducul istorisește cu lux de amănunte întîmplările uimitoare ale lui Cosma. În *Domnița din Snagov*, bătrînul muribund are chef de vorbă și nu moare înainte de a-și desfășura pe larg viața. Haiducii, toți, Floricica, Spilca Monahul, Movilă Vătaful și Ieremia se prezintă, fiecare, făcîndu-și propriul portret, cu risipă și fast anecdotic. Frămîntat de febră creatoare, Istrati îi înfățișa astfel lui Jean Jouve germenele unui proiectat roman: „Doi haiduci stau în inima nopții singuri, suiți într-un stejar, și vorbesc, vorbesc... (v. P. Manoliu, *Azi*, mai 1935). A vorbi, a vorbi... Astfel înțelegea Panait Istrati izvorul de argint cu apă vie al povestirii. Așa scrie el. Realitatea devine basm, basmul — realitate...

MIRCEA VAIDA

V. Voiculescu

S-a născut la 27 noiembrie 1884, în comuna Pîrscov, județul Buzău. A murit la 26 aprilie 1963, în București.

Urmează cursurile Liceului „Gheorghe Lazăr" din București, unde se împrietenește cu Urmuz. Se înscrie la Facultatea de litere și filosofie din București. După doi ani, la insistențele familiei, trece la medicină, luîndu-și diploma în 1910. Din acest an, pînă în 1918, Vasile Voiculescu face pelerinajul medicului de țară, dăruindu-se cu generozitate meseriei. Se stabilește apoi în București.

Debutează cu versuri în Convorbiri literare *(1912).*

Opere fundamentale: *a se vedea cele indicate în analiza ce urmează.*

Referințe critice: *Eugen Lovinescu, în* Istoria literaturii române contemporane, *III, 1927; Ion Pillat, în* Tradiție și literatură, *1943; Tudor Vianu, în* Figuri și forme literare, *1946; Perpessicius,* Prefață *la* Ultimele sonete închipuite..., *1964; Vladimir Streinu, în* Pagini de critică literară, *ed. a II-a, adăugită, II, 1968; George Călinescu, în* Istoria literaturii române... *1941; Ion Negoițescu, în* Scriitori moderni, *1966; Ion Vlad, în* Povestirea. Destinul unei structuri epice, *1972; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Literatura română între cele două războaie mondiale, *II, 1974; Sergiu Pavel Dan, în* Proza fantastică românească, *1975; Ion Apetroaie,* V. Voiculescu, studiu monografic, *1975; Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *II, 1976.*

Poet încadrat tradiționalismului dar și ortodoxismului, socotit de unii critici „nici tradiționalist, nici modernist, sau amîndouă deodată", autor de povestiri fantastice, romancier și dramaturg, Vasile Voiculescu reprezintă în peisajul literar interbelic o evoluție creatoare proprie, care se sustrage etichetărilor.

Opera sa este o îndelungă călătorie spirituală, aventura unei conștiințe înrudită cu cea a lui Tudor Arghezi, mistuită de întrebări fundamentale, oscilînd între celest și teluric, tulburată de sufletul pămîntului natal, îndepărtîndu-se de modernism prin recăpătarea simțului elementelor.

În anul 1916, aproape neobservat, apare întîiul său volum de *Poezii*, socotit mai apoi de către majoritatea criticilor — nu fără temei — drept o „producție literară" sămănătoristă, prin viziunea și tratarea temelor specifice curentului. Aceeași sorginte a fost invocată și în comentariile asupra celei de a două plachete de versuri. *Din țara zimbrului și alte poezii* (1918), scrisă sub înrîurirea sensibilă a bătrînului poet Alexandru Vlahuță, întîlnit de V. Voiculescu la Bîrlad, în timpul războiului. Imaginilor convențional-idilice ale vieții patriarhale din primul volum, li se adaugă acum tonalitatea moral-patriotică, în genul lui Alecsandri și Coșbuc, ușor festivă, pe tema războiului. Dacă tonul și atmosfera generală a ambelor volume trimit, cum s-a observat, la sămănătorism, chiar la clișeele acestuia, nu pot fi trecute cu vederea unele versuri care anunță adevărata vocație voiculesciană și anume poezia de meditație filosofică. Căci, itinerarul liric al lui Vasile Voiculescu înfățișează o trecere mereu îmbogățită către cerebralitate și interiorizare, temele și motivele devenind, tot mai mult, pretexte pentru dezbaterea problemelor propriei conștiințe. Poetul instituie un univers aparte, cu rînduielile sale proprii, o lume ale cărei elemente, pentru a sensibiliza ideea, se golesc de conținutul obișnuit, devenind simboluri ale unui sistem de gîndire care se situează dincolo de aparențe. Semnele unei atari particularități poetice nu mai pot fi ignorate după apariția volumului *Pîrgă* (1921), în care Voiculescu se îndepărtează aproape polemic de viziunea sămănătoristă. Versurile din *Pîrgă*, cu excepția unor piese prozaice, aduc un limbaj nou, dur, ca o pastă densă care dă alt relief „peisajului" tradiționalist. Cîmpul, munții, pădurea, satul, oamenii, muncile patriarhale, anotimpurile — sînt puse de această dată sub semnul cosmosului și al elementarului. Poetul preferă aspectele aspre, colțuroase sau robuste ale pămîntului („lutul gras și reavăn"), alege momentele de tensiune viguroasă ale na-

turii. Volumul înseamnă întoarcerea superioară către „obîrșii“ prin esențializare. Apar în această carte, ca și în cele anterioare, motivele religioase, care vor deveni tot mai frecvente în poezia voiculesciană. Poetul apelează la ele, fie ca simplă iconografie, fie pentru a exprima simbolic sau alegoric trăirea erotică, dar mai ales pentru a transcrie parabolic neliniștea existențială, nevoia de certitudine. Dialogul poetului cu divinitatea este asemănător cu cel al lui Tudor Arghezi. Și dumnezeul lui V. Voiculescu se ascunde mereu, poetul se „tîrăște“ prin „ocoluri dureroase“, se măsoară cu puteri înfricoșate, cu abisul peșterilor din el însuși, cu teama „bolților“ care ne năruie. El așteaptă zadarnic „îngerul cel mare“ care să-l dezlege, pentru ca, obosit de-atîta așteptare, „Nou Mag“, să refuze „lumina dinafară“.

Întoarcerea spre fervoarea interioară este metafora certitudinii, a chemării, a harului pe care poetul îl caută și îl simte el însuși.

Motivele religioase, tratate în acest chip, devin preponderente în volumul *Poeme cu îngeri*, apărut în 1927. Specifice, în aparență, ortodoxismului literar al revistei *Gîndirea*, la care V. Voiculescu începuse să colaboreze în acest an, dar prezente, cum s-a văzut, și în volumele anterioare, aceste versuri de aspect parnasian, folosind larg simbolul și alegoria, glosînd pe marginea și cu recuzita textelor sacre, sînt în fond o meditație asupra neputinței omului de comunicare cu absolutul.

Eugen Lovinescu, pe bună dreptate, arăta că în *Poeme cu îngeri* „inspirația rămîne, de altfel, tot tradițională, sub *forma ei specific teoretică și lipsită de orice misticism* (s.n.)“. *(Istoria literaturii române contemporane).* Sentimentul religios la Vasile Voiculescu se păstrează fie ca o rafinată „convenție literară“, bazată pe rememorarea evocatoare a fondului spiritual format în copilăria stăpînită de practica ritualului folcloric și religios, fie ca o componentă a eticului, cum singur scriitorul mărturisea: „credincioșia e de aceeași natură morală cu caracterul“ *(Confesiunea unui scriitor și medic).* Poetul Aurel Rău cita aceeași mărturie, aflînd în ea, sensul și motivația poeziei voiculesciene: „nevoia de exercițiu spiritual, în groaza de vid, în iluzia prezenței unei conștiințe care ar da rațiune și fundament vieții“ *(Prefață* la V. Voiculescu, *Poezii*, 1968).

Îngerul lui Voiculescu este doar un simbol, este ceea ce Călinescu ar numi „himeră canonică“, formă ideală în care spiritul se ipostaziază, răzvrătit sau supus. Ființă inconștientă, emisar al cerului sau al pămîntului „acoperit de mister“ sau alter ego al poetului, simbol al durerii și sacrificiului, sau, pur și simplu, element de iconografie, excelentă realitate în căutările eului uman și artistic. Clopotele care sună sînt clopotele minții care deșteaptă doruri vechi, amînînd învierea „senină“, legînd omul de pămînt, de condiția sa limitată, de neputință. Îngerii sînt chemați cu securi să doboare pădurea de gînduri pentru a aduce un semn sufletului. „navă călătoare“ în căutarea sensului vieții, doritor de liniște, de certitudine.

Colaborarea la revista *Gîndirea* nu avea să schimbe așadar substanța lirismului lui Vasile Voiculescu. În esența ei, poezia lui nu va deveni niciodată expresia senină a creștinismului. Dimpotrivă, volumele următoare: *Destin* (1933), *Urcuș* (1937) și *Întrezăriri* (1937) dezvăluie un poet tot mai cerebral, sau un pastelist original, atras mai degrabă de teluric, de tainele elementare pe calea fabulosului și miraculosului. Universul tradiționalist, bazat pe acea veche intimitate cu natura și folclorul, cîștigă în profunzime cu fiecare volum, viziunea tinzînd, prin esențializare, către o lume originală autohtonă. Aceea vibrație adîncă și imaginație rafinată, avînd tentația absolutului, caracterizează poemele închinate iubirii. Răscolitor în libertatea sa, adeseori cenzurat de rațiune, oscilînd între puritate și voluptate. eroul își recapătă în versurile lui Voiculescu valoarea de trăire și cunoaștere esențială.

O trăsătură distinctivă a evoluției poetice generale a lui V. Voiculescu (cuprinzînd și poemele ce trebuiau să apară, în 1944, într-o culegere ce s-ar fi numit *Veghe*, publicate postum, selectiv în volumul *Poezii*, 1968) este trecerea continuă de la pictural către muzicalitatea care duce la decantarea lirismului, tinzînd către idealul armoniei

clasice. Aspirația este magistral împlinită în *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu,* scrise în anii unei senectuți marcată de evenimente familiale tragice, care îl vor insingura pînă la moarte. Ciclul este publicat postum (1964).

În forma impecabilă a sonetelor, iubirea este cîntată cu toate bucuriile și durerile, cu înălțările și coborîrile ei, cu zbaterea ei sublimă între chemarea telurică, pasională și cea spirituală, purificatoare, exprimînd universala sete de absolut.

Tot în ultima parte a vieții (între 1946 și vara lui 1958), în deplină maturitate artistică, Vasile Voiculescu a scris proza adunată în volumele: *Capul de zimbru, Ultimul Berevoi* (1966) și *Zahei Orbul*, roman (1970).

Ca și poezia, pline ele însele de poezie, povestirile lui Vasile Voiculescu, revelație postumă, aduc același univers ambiguu, oscilînd între puritate și păcat, între știință și magie. Întîmplările se petrec în existența cotidiană, conform însă unor ritualuri evocînd o lume originară, mitică, a cărei atmosferă este onirică și feerică. Vrăjitori purtînd semne distinctive și instrumente consacrate practică ritualuri oculte *(Schimnicul),* deslușesc glasul animalelor *(Ultimul Berevoi),* rostesc descîntece de dragoste ciudate. Femeile au și ele o irezistibilă atracție și puteri magice *(Iubire magică).* Spiritele morților vin printre oameni, apele au duhuri și adăpostesc vietăți bizare *(Lostrița),* oameni, se trag din pești *(Pescarul Armin).* Lumea fantastică a povestirilor lui Voiculescu este aceea a unui leat pierdut în care diferența speciilor nu se produsese încă. Predomină elementul acvatic, sugerînd un echilibru cosmic care reclamă ființele să-l recunoască, în spiritul eternei reîntoarceri la o familiaritate ancestrală, tulburătoare, unde oamenii — suflete primitive — și animalele, trăiesc într-o profundă intimitate. Și cum „orice confuzie de regnuri e poetică" (G. Călinescu, *Universul poeziei),* lumea extraordinară plăsmuită de Vasile Voiculescu este și ea plină de poezie. Evident, izvorul acestor povestiri, coborînd în mit, este fabulosul folcloric, poveștile, basmele și eseurile sînt acceptate de medic și scriitor ca efort al omului de a se cunoaște pe sine și de a căuta înțelesul teoriei sale, proclamarea independenței și dezlegarea înfățișărilor externe ale lumii dar în aceeași măsură și de a potența misterul existențial. De aici modernismul viziunii prozatorului. O notă aparte în povestirile voiculesciene face nuvela *Capul de zimbru,* remarcabilă pentru finețea analitică și originalitatea structurii narative bazată pe alternanța planurilor temporale.

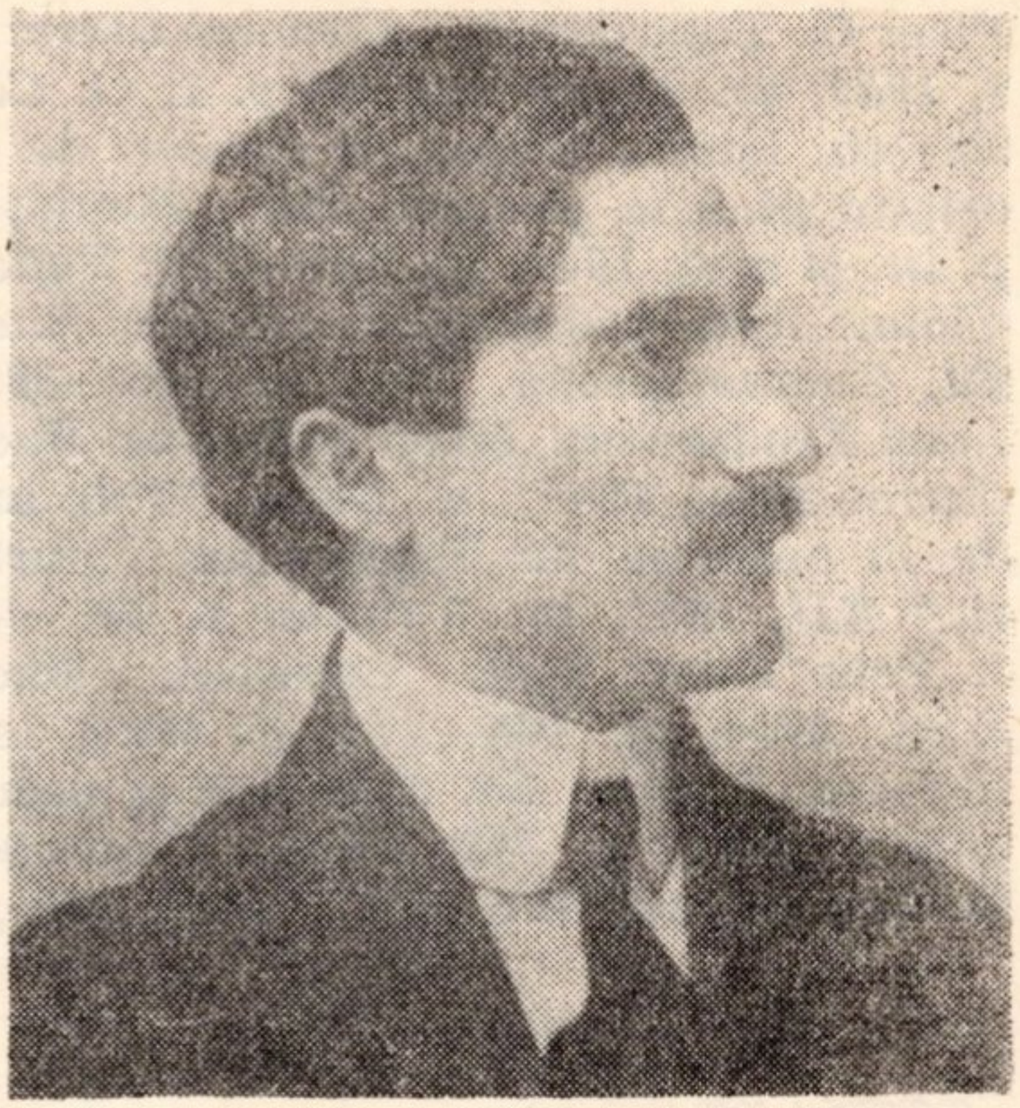
Romanul *Zahei Orbul* relatează drama unui muncitor din bălțile Dunării, avîndu-și genealogia și trăind sub veghea aceluiași mediu acvatic ca și pescarul Armin (din povestirea cu același titlu). Destinul său tragic se consumă între primitivitatea și puritatea transmise de matca originară. Lipsit de vedere, eroul caută vindecarea, pentru a căpăta în cele din urmă o altă lumină, cea a credinței interioare. Simbolurile romanului trimit foarte evident la cele ale poeziei așa-numite „religioase", exprimînd, de fapt, aceeași meditație profundă asupra miracolului, neputinței și putinței vieții de pe pămînt.

Vasile Voiculescu este autorul cîtorva piese de teatru: *Două furtuni, Darul Domnișoarei Amalia, Umbra, Fata ursului, Trandafir agățător, Gimnastica sentimentală, Pribeagul, Demiurgul.* Opera dramatică este și ea scrisă destul de tîrziu, într-o perioadă cînd Voiculescu era consilier literar al Radioteleviziunii române (unele dintre piese sînt chiar mici scenarii radiofonice, care reține atenția mai ales prin indicațiile autorului preocupat în teoria și tehnica teatrului radiofonic).

Piesele interesează mai ales pentru înclinația autorului către conceptualizare și abstracțiune, într-o țesătură simbolică de realism și fantastic mitic, ceea ce le și înscrie în spațiul unitar și specific al întregii opere voiculesciene.

VALENTINA MARIA CURTICEANU

George Topîrceanu



G(heorghe) Topîrceanu s-a născut la București, la 21 martie 1886 și s-a stins în orașul de adopție, adică la Iași, la 7 mai 1937.

După anii școlii primare, petrecuți la București (în Cotroceni) apoi la Șuici (Argeș), în preajma Topologului, devine elev intern (prin concurs) la liceul „Matei Basarab" din Capitală, apoi, din clasa a IV-a, la „Sf. Sava", unde și absolvă liceul, în iunie 1906.

Debutează încă în anii de școală, în mai 1904, cu versuri tipărite într-o publicație cu profil umoristic, „Belgia orientului", supliment de duminică al ziarului „Adevărul". A semnat cu numele prescurtat: Top, *bucăți ca:* M-am pricopsit, La mahala, Visul meu. *Conținutul era banal, însă grija de metrică, rima originală, poanta — făceau de pe atunci simțite calități care au devenit caracteristice scriitorului preocupat de expresie și stil. Decisiv rămîne, în desfășurarea carierei literare a lui G. Topîrceanu, contactul cu revista „Viața românească" de la Iași al cărei redactor devine.*

OPERE FUNDAMTNTALE: Balade vesele, *Buc., Ed. Alcalay, 1916;* Parodii originale, *Buc., ed. H. Steinberg, 1916;* Amintiri din luptele de la Turtucaia, *Buc., Alcalay, 1918;* Strofe alese. Balade vesele și triste, *Iași, ed. „Viața românească" 1920;* Amintiri din Bulgaria și schițe ușoare, *Buc., Socec, 1920;* Migdale amare, *versuri umoristice și fanteziste, Buc., Cartea românească, 1928;* Scrisori fără adresă, *proză umoristică și pesimistă, Buc., ed. Națională S. Ciornei, 1930;* Pirin-Planina, *episoduri tragice și comice din captivitate, Buc., Naționala Ciornei, 1936;* Postume, *Buc., „Cartea românească", 1938, (ediție și note de Otilia Cazimir). În afară de edițiile princeps mai sus citate, în cursul vieții autorului, dar mai ales după moartea sa, pînă în prezent, au apărut nenumărate reeditări și culegeri din operele sale, dintre care citățm:* Poezii, *Espla, B.u.t., 1954;* Opere *vol. 1 Poezii; vol. 2 proză, Buc., Espla, 1955; (prefață de Al. Săndulescu);* Opere alese, *Buc., Espla, 1959;* Scrieri alese, *Ed. Tineretului, 1959 (prefață de Const. Ciopraga);* Minunile Sfîntului Sisoie, *Buc., 1972.*

REFERINȚE CRITICE: *(Selecție din periodice și volume): Ilarie Chendi:* Doi poeți tineri — T. Arghezi și Gh. Topîrceanu, *în „Tribuna" nr. 60/1912; M. Sorbul:* Un poet, *în „Rampa" Buc., I, 1916, ian., nr. 115; Rodion:* Între lirism și parodie, *în „Opinia" Iași, nr. 2800/1916, 3 iulie p. 1; G. Ibrăileanu în vol.* Note și impresii, *Iași, 1920; Octav Botez:* Pe marginea cărților, *Iași, Viața rom., 1923; Mircea Mancaș:* G. Topîrceanu, *în „Adev. lit. și artistic", nr.* 366/1927, *17 dec., p. 7; E. Lovinescu:* Ist. lit. române contemp., *vol. III, Buc., Ancora, 1927; vol. IV, Ancora, 1928; M. Ralea,* Interpretări, *Buc., Casa Școalelor, 1927; N. Iorga:* Ist. lit. românești contimporane, *II, Buc., „Adevărul", 1934; Al. A. Philippide:* Nopți cu Topîrceanu *„Adev. lit. și artistic", nr. 858/1937, p. 7; Mihail Sadoveanu:* La înmormîntarea lui G. Topîrceanu *„Adev. lit. și artistic", nr. 858, 16 mai 1937; N. I. Popa,* G. Topîrceanu *în „Însemnări ieșene", II, 1937, vol. III, nr. 10, 15 mai p. 821; G. Ivașcu:* Arta lui Topîrceanu, *„Iașul" 9 mai 1938 p. 3; Al.*

Piru: G. Topîrceanu, *„Jurnalul literar", I, 1939, nr. 33 (13 august) p. 2; G. Călinescu:* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *Buc., Fundația p. lit. și artă, 1941, pp. 743—747; Tudor Vianu:* Arta prozatorilor români, *Buc., Ed. Contemporană, 1941, p. 293—295; Ionel Teodoreanu,* Masa umbrelor, *Buc., Cartea rom., 1941; Al. Dima:* 75 de ani de la nașterea lui Topîrceanu, *„Iașul lit."* **XII**, *1961, nr. 7 (iulie) p. 39—44; I. Pelz:* Cum i-am cunoscut, *Buc.,* E.p.l., *1964, pp. 168—173; D. Micu,* Ist. lit. rom. *I, Buc., Ed. didactică și pedagogică, 1964, p. 148; Const. Ciopraga:* G. Topîrceanu, *Buc., E.p.l., 1966, 448 p.*

Apariția unui poet ca G. Topîrceanu în mediul literar anterior primului război mondial a fost remarcată cu simpatie și interes. Înnoirea limbajului și chiar a substanței afective era evidentă. De altfel, după Macedonski, poeții ce se considerau moderniști încercau să se desprindă de poncifele minor-romantice, abordînd noi teritorii, o recuzită poetică în care pătrundeau teme simboliste, perfecțiunea formală căpătînd, de asemenea, note diferite prin influența Parnasului. Treptat, însă, contribuțiile literare ale lui G. Topîrceanu, mai ales după stabilirea sa la Iași, cunosc o accentuare a notelor polemice atît față de micul romantism tot mai desuet și mai inactual, dar — ceea ce a putut deruta — și față de noile clișee, mai ales simboliste. (Sub pseudonimul M. Piscobomba, poetul scotea în evidență, cu mijloace satirice, inconsecvențele și inadvertențele noilor preferințe lirice). S-a crezut, mai ales la început, că explicația acestei duble porniri polemice s-ar fi datorat doar disponibilității umoristice specifice autorului. Era adevărat, însă, numai în parte, deoarece G. Topîrceanu, așa cum s-a văzut, și stimulat și de G. Ibrăileanu, nu a fost și nu a rămas doar un umorist, deși unele opere ale sale au putut lăsa această impresie. Ușurința (uneori numai aparentă) a versificației, poante ce surprindeau, unite cu jena de a-și dezvălui emoțiile prea personale, au lăsat cîmp larg inteligenței care demitizează gestul și expresia bombastică, retorica sentimentală. De altfel, structura temperamentului, ca și cea a artistului care devine un observator atent și ascuțit al realității umane, îl conduc pe autorul *Baladelor* la relevarea, cu fină ironie, a numeroaselor contraste din viață. Dincolo de umorul relatării, găsim o atitudine solidară față cu o omenire tristă și măruntă: cea a micilor funcționari, veșnic în căutarea sălașului omenesc *(Balada chiriașului grăbit)* ori a unei vieți demne și luminoase *(Noapte de mai).* Desigur, nu acesta este Topîrceanu cel de zile mari, însă, în bună măsură, umorismul de care aminteam a pus pe opera lui, în asemenea compuneri, sigiliul popularității.

Încercînd să rezolve nedumeririle în legătură cu valoarea scriitorului, G. Călinescu rezuma situația în următorii termeni: „Cu privire la G. Topîrceanu se constată două atitudini în sfera unei considerații generale. Unii îl prețuiesc ca pe un poet mare, alții ca pe un poet minor" *(Ist. lit. rom.,* 1941, p. 743). Criticul recunoștea, în același loc, că și simpla îndemînare verbală nu-i „prestidigitație", ci „indiciul unei largi sensibilități. Versificația nu e formă, ci conținutul însuși, ritualul liric, și marii poeți au cultivat totdeauna sonul în sine". Evitînd o soluție prea tranșantă, G. Călinescu conchidea: „Amîndouă tezele pot fi susținute cu dreptate". Să observăm, la rîndul nostru, că popularitatea reală a operei lui Topîrceanu, atît la apariție cît și ulterior, nu a influențat modelul liric pe care autorul și l-a făurit, nu a dăunat rafinamentului artistic, care a fost mereu ascendent, pe măsura desprinderii de o anecdotică prea exact localizată. Succesul de public nu l-a îmbătat, așadar, ci i-a ascuțit artistului vigilența împotriva oricărei atitudini cabotine. Este clar că, în fond, poetul, care se autosupraveghea cu severitate, era un delicat emotiv, un sceptic care, nu o dată, avea să sesizeze nuanțele unui tragism refulat. Pentru a-l defini mai exact, sîntem nevoiți să revenim puțin la Ibrăileanu, prietenul care-i amintea mereu de criteriul „înălțimii" — referindu-se și la expresia artistică și la ținuta elevat-umanitară. Li-

rismul poetului — arăta criticul — este „de o natură specială", excluzînd lamentația banală ca și vagul stărilor căutate de autorii mai noi. „Lirismul, jenat de sine însuși și de teama de afișare în public, se persiflează administrîndu-și singur antidotul" — observa mentorul revistei ieșene, demonstrînd, și în acest caz, intuiție psihologică. Autopersiflarea nu trebuie confundată cu absența gravității. Ibrăileanu arăta, dimpotrivă, că „în mijlocul persiflării (accentele de tristețe) dau impresia imposibilității în care se găsește poetul de a rezista sentimentului — și *cu aceasta impresia intensității se mărește*" (subl. ns.).

Poetul care manifesta, suspectîndu-și, parcă, emoția, o lucidă subtilitate, a fost un profund cîntăreț al naturii, numai că stilul său nu era al romanticilor care se contopeau cu peisajul ori se lăsau copleșiți de forțe misterioase. Natura văzută și auzită de G. Topîrceanu apare stilizată, ca un decor funcțional de teatru: „*Nici o șoaptă... nici un ropot... / Numai din adîncuri sure, / Vine vuet lung de clopot / Peste-ntinderi de pădure*"; uneori, elementele se simt introduse în ansamblul pictural, cu rol de împlinire a unei geometrii: „*S-au ivit pe rînd în soare / Jos, la capătul potecii / Turma albă de mioare / noatenii și berbecii // ... Zăbovește-n deal la stînă / Baciul Toma cu măgarii // El se pleacă din cărare / Și tot leagă și desleagă // ... Maldăr de tărhaturi grele / Cu dăsagi, căldări și pături, / Că de-abia pot sta sub ele / Doi măgari voinici alături*". G. Călinescu descoperă, în unele poezii, „fiorul solitudinii", „sentimentul solemnității geologicului" și chiar un „simț al gravității și al sublimului" *(Op. cit.)*. Emoția autentică e detectabilă și în urmărirea universului miniatural, al insectelor ori al florilor: „*Jos, pe-un vîrf de campanulă / Pururea-n vibrație / Și-a oprit o libelulă / Zborul plin de grație // Mic. cu solzi ca de balaur, / Trupu-i fin se clatină...*" Chiar dacă punctul de plecare este în Jules Renard, aderarea emoțională a poetului la „evenimentele" acestei „lumi" minuscule nu se poate contesta. Succesiunea de imagini avînd drept temă *Cioara* atestă nu numai virtuozitatea, ci și plastica esențială, cu efecte de culoare și de mișcare, menite a plasa în prim-plan obiectul, întregind o priveliște de diorama. Acolo unde e vorba de sentimente obiective, legate de condiția existențelor anonime, ironia lipsește, ca în *Balada morții*, „poate cea mai bună din poeziile sale" (G. Ibrăileanu): „*Cobora pe Topolog / Dintre munți la vale... / Și la umbra unui stog / A căzut din cale. // În ce vară? În ce an? / Anii trec ca apa... / El era drumeț sărman / Muncitor cu sapa*". Aici, observă Const. Ciopraga, „viziunea de aspect folcloric se întîlnește cu stilizarea clasică". Conjugînd o asemenea atitudine cu umorul prezent în atîtea alte poeme, observăm că, în cazul lui Tpîrceanu, se verifică existența acelor nuanțe infinitezimale care convertesc ușor o stare de spirit în contrariul ei: „esteticește vorbind — arăta tot Const. Ciopraga, în volumul său monografic dedicat poetului, între comic și tragic nu-i decît un pas, căci împins prea departe rîsul devine ironie, sarcasm și se alătură tragicului" (p. 276)'. Momentele de vis, mai ales în poezia erotică, și cele de interpretare a purității și a idealului prin intermediul grațiosului vegetal, lărgesc însă spațiile lirismului tratat atît de circumspect de autor. „Pădurea adormită" și „somnul abia deschis" din *Sfîrșit de vară* traduc o impresie de eminesciană abandonare: „*Dacă liniștea pădurii adormite / Nici o veste de-altădată nu-ți trimite / Și pe freamăte pornite de departe / Nu te-ajunge glas de dincolo de moarte, / Vin cu mine să ne pierdem în zadar / Printre galbenele rariști de stejar...*" Este o beatitudine, în fond, permițînd contopirea în vis: „*Fără gînduri, ca-ntr-un somn abia deschis, / Să trăim în clipe lungi același vis*". Aceeași stare o regăsim (sau continuă) în *Noapte de toamnă*: „*Gîndurile mele vii să te deștepte / Din pridvorul tainic să cobori pe trepte, / Să cobori în toamna limpede și rece, / Și visînd cu mine clipa care trece, / Să-mi sporești tristețea ceasului pustiu...*" etc. *Balada unui greier mic* e relevabilă prin gingășia tristă.

Nu totdeauna, deci, Topîrceanu se folosește de antidotul umorului spre a evita lirismul suspectat de convenționa-

lism. A reproșa, însă, folosirea mai rară și mai discretă a acestor corzi ar echivala cu o nedreptate. Poetul nu putea decît să-și manifeste și să-și perfecționeze identitatea lirică, nu putea decît să se definească pe sine, ca unul care s-a format în virtutea unor predispoziții ce-și caută împlinirea. Nu că ar fi izbutit să acopere și alte coordonate (*parodiile* o demonstrează), dar rezultatul mimării, al patișei, artificial fiind, nu se susține. Originalitatea parodiilor amintite, și valoarea lor, de asemenea, decurg din aceea că, oricît de perfecte ar fi ele în imitarea altor teme, ritmuri și sonuri, rămîn fidele spiritului „topîrcenist", substratul lor alcătuind, în adevăr, o „critică literară în pilde". Pe cît îl evocă pe Arghezi, cel din psalmi, tot pe atît aceste versuri exprimă ironia și jovialitatea controlată a autorului parodiei: „*Vrui, Doamne, să te pipăi pe spinare / Și mai de-aproape să-ți dau ghes / Cu recea mea-ncruntată întrebare: / De ce nu vruși să mi-te-arăți mai des?*". Proza scriitorului denotă aceeași structură rară, aceeași sinteză de lirism și inteligență, același spirit acidulat, însă nu mai puțin grav, condensînd observații și gesturi într-o compoziție rotundă, a moralistului excelînd prin finețe și adîncă omenie. Poetul, prozatorul, eseistul Topîrceanu (preocupat insistent, între altele și de condiția comicului, de umor și parodie, alcătuiesc un profil unic, de un relief inimitabil.

N. BARBU

Otilia Cazimir

Alexandra Gavrilescu s-a născut la 12 februarie 1894, la Cotul Vameșului, aproape de Roman (azi — în jud. Neamț). Este decedată la Iași, la 8 iunie 1967.

Pseudonimul Otilia Cazimir, *sub care a devenit cunoscută scriitoarea, a fost „confecționat" de Mihail Sadoveanu și de G. Ibrăileanu, „nașii" săi literari.*

Debutează în 1912, în paginile „Vieții românești" (cu poezia Noaptea, *în nr. 11—12, noiembrie-decembrie) pe cînd era încă elevă de liceu, la Iași. Din timiditate sau poate și din cauza interdicțiilor școlare, prima poezie purta în manuscris, în locul semnăturii, trei steluțe.*

Debutul editorial are loc mai tîrziu, în 1923, cu volumul Lumini și umbre *(Editura „Viața Românească").*

Opere fundamentale: Lumini și umbre, *Iași, V.R., 1923;* Fluturi de noapte *— poezii, Buc., Cartea Românească, 1926;* Din întuneric. *Fapte și întîmplări adevărate (Din carnetul unei doctorese) Buc., C.R., 1928;* Grădina cu amintiri *și alte schițe, Buc., C.R., 1929;* Licurici, *cronici fanteziste și umoristice, Buc., C.R., 1930;* Cîntec de comoară, *Buc., N.C., 1930;* Jucării, *versuri, Buc., C.R., 1938;* Poezii, *Buc., Ed. Fundației, 1939;* A murit Luchi... *roman, Buc., Ed. Fundației, 1942;* Alb și negru, *Buc., 1949;* Baba Iarna intră-n sat, *Buc., Ed. Tineretului, 1954;* Albumul cu poze, *Buc., 1957;* Versuri, *Buc., Espla, 1957;* Prietenii mei, scriitori, *Buc., 1960;* Partidului de ziua lui, *Buc., 1961;* Poezii *(1928—1963), Buc., E.P.L., 1964.*

Majoritatea titlurilor au cunoscut numeroase reeditări sau au fost integrate

în volume antologice, atît antume cît și postume.

În 1937 i s-a decernat „Premiul național de poezie". Pînă atunci, mai primise premiul „Femina" (1928) și premiul Academiei Române (1927).

REFERINȚE CRITICE: *G. Ibrăileanu:* Studii literare, *Buc., C.R., 1931; Perpessicius:* Mențiuni critice, III, *Ed. Fundației, 1936; Profira Sadoveanu:* Domniile lor, domnii și doamnele, *portrete și convorbiri, Buc., „Adevărul", 1937; Const. Nonea:* Otilia Cazimir, poeta zbuciumului sentimental, *Iași, „Albina Rom.", 1941;* Antologia poeților de azi, *alcătuită de I. Pillat și Perpessicius, Buc., Cartea rom., 1925, vol. II, 1928;* Antologia poeților tineri, *alcătuită de Zaharia Stancu, Buc., 1934; Const. Ciopraga:* Portrete și reflecții literare, *Buc., 1967; Aurel Martin:* Poeți *contemporani, Buc., 1967; N. Barbu:* Sine ira. . ., *Iași, „Junimea", 1971; Haralambie Țugui:* Memoria timpului (Otilia Cazimir, așa cum a fost, *pp. 7—115), Timișoara, „Facla", 1977.*

Un cînt delicat și suav, împletind viziunea originală a locurilor natale cu meditația înălțată la nivelul orizonturilor ample, ale unei umanități care nu mai este o abstracție, ci însuși zvîcnetul speranțelor, al tristeților ca și al bucuriilor simple, concrete, al oamenilor de pretutindeni, a prins să se lege, din ce în ce mai deslușit și mai aparte. după debutul din „Viața românească". Poetă, sau prozatoare, comentînd aspecte morale inedite, uneori mînuind, cu finețe și autentic în expresie, arabescurile creației literare și teatrale ale epocii, Otilia Cazimir s-a afirmat ca un artist prob și pasionat, demonstrînd, fără prețiozități intelectualiste și fără artificiu, credința nestrămutată, de-a lungul întregii ei vieți, în frumosul care înnobilează ființa umană și creează punțile înțelegerii, ale compasiunii ori ale speranței comune, fundament al solidarității tuturor celor ce se simt, în adevăr, răspunzători de viitorul lui „homo sapiens".

Timbrul acesta aparte al liricii Otiliei Cazimir, nedezmințit nici de proza sa, cunoaște inflexiuni molcome, fără a dăuna, însă, lucidității; arderi tainice, interiorizate, care nu exclud, totuși, privirile în afară, observația exactă și delicată a naturii și a vieții oamenilor, mai ales a celor simpli și modești. Autoarea a înlăturat din mijloacele ei tot ce i se părea că sună pompos și fals, ori în dezacord cu sensibilitatea cititorului. G. Ibrăileanu recunoștea de mult, în creația poetei, un „psihologism obiectivizat", expresia celor mai intime trăiri împrumutînd ceremonialul neîntrerupt al vieții însăși. G. Călinescu, discutîndu-i opera în marea sa istorie a literaturii, o situează în capitolul dedicat moderniștilor, descoperindu-i accente simboliste, arătînd, însă, că „nota particulară a poetei este o mare prospețime de senzații în perceperea și a înfloririi și a dezagregării". Criticul cita, între multe alte versuri, și pe acelea cu „melcul putred" aflat sub frunzar și care implică o „meditație aproape tactilă asupra misterului germinației" (p. 748): *„Azi am găsit sub frunzele uscate / o galbenă căsuță de culbec, / Ușoară, cu lăuntrul alb și sec, / Pe care nimeni n-o mai poartă-n spate" . . .* etc. Universul tematic adună, în cadențe perfecte, însă lipsite de orice ostentație, miresmele și beția coloristică a grădinilor țării, „darurile toamnei pîrguite", locurile copilăriei, amintirea bunicilor, liniștea de provincie, universul minuscul al plantelor și insectelor. Toate acestea capătă, în viziunile poetei, amprenta specifică a unei ambianțe românești specifice. Într-un studiu publicat drept prefață la volumul de *Poezii* din 1964, cînd creația scriitoarei cunoștea împlinirile vîrstei mature, criticul Const. Ciopraga avea să remarce sinteza unor elemente contrarii: „afinități cu tradițiile provinciei natale și viziune nouă, în acord cu timpul". Distanțarea în timp schimbă raporturile dintre obiecte și le învăluie într-o aură a frumuseților dispărute odată cu copilăria. Nu melancolia trecerii, ci emoția descoperirii altor unghiuri de privire, odată cu creșterea și maturizarea, este caracteristică poetei care, tocmai prin descoperirea ca atare a inocenței de odinioară, se simte că vorbește la timpul prezent: *„Aș aștepta să iasă din scrinul vechi de nuc / Feliile de*

pîne cu dulceață / Și vrafurile cărților cu poze / În care-aș regăsi, sub scoarțe moi de piele, / Poveștile copilăriei mele". „Romanul" la fel de liric *A murit Luchi* . . . este construit pe această subtilă și delicată observare a evoluției care contrariază copilăria, introducînd în conștiință dimensiunea nestatorniciei. Senzația trecerii, cu implicarea micilor drame ale copilăriei, cu melancolia și cu regretul frumuseților ce se destramă, presupune, însă, și punctul de sprijin al unor permanențe. Acestea se manifestă prin ideea continuității generațiilor ca și prin aceea a prețuirii comorilor sufletești, mereu adăugate, ale *Omului* din oameni. Suferințele pe care înaintașii le-au îndurat nu trebuie să se perpetueze. Nota etică, socială, se inserează astfel, firesc, lirismului aparte al scriitoarei: „*Străbunii mei, cuminți, ce dorm în sat, / În țărna melancolicei Moldove / Ce-au scris cu brazde negre pe ogor / Și în ceaslov cu tremurate slove, / Atîta moștenire mi-au lăsat: / Amarul mut din sufletele lor*" *(Atavism* în vol. *Lumini și umbre.)* Picturalitatea și olfactivul evocărilor, în gustul simboliștilor, nu se opresc, în cazul Otiliei Cazimir, la decor, ci reprezintă, în același timp, afect, candoare, suavitate, totul împletit cu nota unei profunde omenii. Otilia Cazimir a atins, cu simplitate, momente de rezonanță afectivă gravă referindu-se la condiția omului, la procesul neîntrerupt al vieții. Cei care nu mai sînt rămîn, totuși, în apropierea noastră, căci „*Și-au aninat surîsul trist, anume, / De-o creangă de cireș, de-un mărăcine / Ca să-l găsească inima din mine / Să nu mai fiu prea singură pe lume . . .*" *(De dincolo — Poezii,* 1939). Sensul vieții este creație, gest salutar împotriva căderii în neant: „*Ca să nu plec de tot cînd voi pleca / Din ce m-a dezmierdat și m-a durut / Am adunat cuvîntul greu, de lut, / L-am netezit cu mîna mea ușoară / Și l-am cioplit în gînd să nu mă doară: / Atunci cînd nicăieri n-o să mai fiu, / Cînd umbra-mi doar va rătăci pe lume / O inimă străină, fără nume, / O să primească darul meu tîrziu*". *(Dar tîrziu)*

Prin nota de gravitate și prin întinderea universului său poetic, autoarea și-a făurit un profil cu totul distinct față de cel al scriitorilor prin care, la primele volume, critica a încercat s-o definească: natura Otiliei Cazimir capătă nuanțe și sensuri diferite, în comparație cu grădinile lui D. Anghel; monotonia provincială e ferită de senzația golului, a nemișcării din unele poezii interbelice ale lui Demostene Botez; livezile încărcate de roade, fructele, creează atmosferă (*„E liniște-n odaie, parcă-i noapte. / Miroase a gutui ș-a mere coapte"*) ori exprimă, vitalist, ofranda erotică (*„Din darurile toamnei pîrguite, / Ți-am adunat într-un paner, iubite, / Un maldăr cald de fructe-n care vara / Și-a îngropat mireasma ei postumă"*), pe cînd, la Ion Pillat, aceeași predilecție e semn de rafinată exultanță ori prilej de evocare a copilăriei. Există asemănări, însă există, de fiecare dată, și diferența specifică. În cazul asocierilor cu opera lui Topîrceanu, este de probat că luciditatea observației și animismul celui ce ne-a lăsat *Rapsodiile de toamnă*, folosirea termenului neologistic au, la Otilia Cazimir, cînd sînt folosite, doar rolul de a înlătura sentimentalismul banal, locurile comune, fără a viza, însă, maliția ori autopersiflarea.

După 1944, scriitoarea a publicat remarcabile volume de versuri originale, aducînd noi interpretări, luminoase, în poezia naturii sau prețioase daruri literare vîrstei copilăriei. *Baba Iarna intră-n sat* (1954) reprezintă una din cele mai reușite cărți *de valoare literară* pentru copii — dacă nu cea mai valoroasă și mai răspîndită, datorită unor cereri continui, niciodată îndestulate prin numeroasele, totuși, ediții. De asemenea, cu pasiunea actului literar de cea mai responsabilă vocație, artista s-a dăruit ani la rînd activității de traducere și stilizare, realizînd astfel versiunea românească a 44 lucrări, de la Maupassant *(O viață)* la Muhtar Auezov *(Abai* — epopee a poporului cazah), la cele cinci volume din Cehov. Cu drept cuvînt, autoarea a putut întrezări adevărata *Împlinire* a chemării ei lirice, sentiment ce apare și în exclamația „*N-a fost sărac, n-a fost sărac sufletul meu*", — în unul din poemele sale tîrzii.

N. BARBU

Mihail Sorbul

Pseudonimul lui Mihail Smolski.

S-a născut la 16 (29) octombrie 1885, la Botoșani. A încetat din viață la București 1967. A urmat școala elementară în localitatea de naștere; liceul la Iași (1903). Apoi urmează în același timp, studiile Facultății de drept și de conservator din capitală.

A debutat editorial cu piesa Eroii noștri, *în 1906.*

Opera: Eroii noștri, *piesă în 4 acte, Buc., „Eminescu", 1960 (semnată de M. Smolski),* Vînt de primăvară, *piesă într-un act, în „Convorbiri critice", 1908, nr. 11;* Poveste banală, *comedie în „Convorbiri critice", 1909 (semnată M. Smolski);* Învierea, *poem dramatic, în „Convorbiri critice", 1909 (semnată de M. Smolski);* Două credințe, *schiță dramatică, în „Convorbiri critice", 1909 (semnat M. Smolski);* Săracul popă!, *episod istoric dramatic, în „Convorbiri critice", 1909, (semnat M. Sorbul);* Praznicul calicilor, *comedie tragică într-un act, în „Convorbiri critice", 1909;* Letopiseți, *dramă istorică în 5 acte, București, „Noua revistă română", 1914;* Patima roșie, *comedie tragică în 3 acte, Buc., H. Steinberg, 1916;* Săracul popă! *episod istoric dramatic într-un act;* Praznicul calicilor, *comedie tragică într-un act, H. Steinberg, 1916;* Răzbunarea, *piesă în 4 acte, București, 1918;* Dezertorul, *comedie tragică în 3 acte, București, „Alcalay" 1919;* Prăpastia, *dramă în 4 acte, București, „Casa Școalelor", 1921;* A doua tinerețe, *comedie tragică în 3 acte, București, „Cultura națională", 1922;* Don Quijote de la Mancha, *comedie tragică în 4 acte, București, „Casa Școalelor", 1924 (după Cervantes);* Dracul, *piesă în 2 acte, în „Viața românească", 1932, nr. 7—8 și 9—12;* Ion, *piesă în 16 tablouri, București, „Cartea românească", 1933 (după* romanul lui L. Rebreanu); Teatru, *vol. I—II, București, E.S.P.L., 1956, cu un studiu introductiv de Florin Tornea;* Teatru, *Buc., E.P.L., 1956, cu o prefață de D. Micu. (B.p.t.).*

Referințe critice: *G. Ibrăileanu:* Patima roșie, *în „Note și impresii", Iași, „Viața românească", 1920; Eugen Lovinescu,* Dezertorul, *în „Critice", „Ancora", 1928, vol. III;* Patima roșie, *în „Critice", „Ancora", 1928, vol. IV; Perpessicius,* Don Quijote de la Mancha, Patima roșie, *în* Opere, *vol. II,* Mențiuni critice, *București, E.P.L., 1967; Tudor Vianu,* Teatrul lui Mihail Sorbul, *în „Jurnal", București, E.P.L., 1961.*

Se poate spune că drama critică *Letopiseți* reprezintă adevăratul pas în dramaturgie a lui Mihail Sorbul, anterioarele două piese constituind de fapt o cucerire scriitoricească. Ion Trivale considera la apariția piesei în 1914 că ea poate sta în prelungirea dramei *Vlaicu-Vodă* a lui Carol Davilla, autorul având o viziune clară a istoriei și evenimentelor provocate de ea; în fond, o „istorie dramatizată", ce ține mai ales de dimensiunea unei epopei.

Mihai Sorbul dramatizează acțiunile lui Ion Vodă-Armeanul, personaj de extracție romantică, care-și pune în joc

viața pentru restabilirea ordinii și înflorirea Moldovei, visînd la măreția ei, din timpul domniei lui Ștefan cel Mare.

Piesa abundă în detalii, în amănunte nesemnificative, cu eroi prea puțin realizați dramatic, în comparație cu figura lui Ion Vodă-Armeanul mereu aureolată de dispoziția sa de a vedea o Moldovă „slobodă". Dramaturgul și-a creat, cum se vede, două mari dificultăți: și-a impus, într-o dramă, o sarcină ce reclama spații de roman și pe deasupra și-a mai scris drama și în versuri, adică i-a croit un tipar care pretinde un anumit curs al gîndirii, limitînd libertatea mișcărilor, a modificărilor de planuri.

Dar vocația de dramaturg se relevă consistent în *Patima roșie*, o comedie tragică de mare forță, cu un conflict bine mînuit, cu personaje ale căror mișcări scenice sînt exacte și nuanțate, evoluînd pe o partitură dramatică ce interferează poezia cu imprevizibilul, aspirația cu mărturisirea, tristețea cu revolta. Asistăm la o răsturnare de roluri și de situații ce vor declanșa noi conflicte cu reacții neașteptate, tonul fiind dat de Tofana Sbilț, studentă la litere, întreținuta lui Castriș, fiul unui senator, protagonista piesei renunțînd la ambiguitatea existenței sale, compromisă de această legătură amoroasă. Dacă *Patima roșie* descifrează arhitectura unor stări sufletești, a unor tribulații comportamentale pe temeiul unui profund studiu psihologic al caracterelor și deciziilor, Tofana primește o atenție specială din partea dramaturgului, demersul ei dramatic fiind, după C. Ciopoga, „expresia unei mîndrii ultragiate, care prin explozie neașteptată, trebuie să biciuiască aroganța lui Castriș. Refuzul ei de a se căsători cu Castriș impune marea ei capacitate de mobilitate în direcția asumării libertății, cît și dreptul de a se revolta împotriva propriului sine, alterate de repetate acceptări mărunte. Acest gest, puțin forțat, surprinzător însă, contrastant cu existența ei anterioară, poate fi tradus prin adeziunea pe care personajul o dă *relativului*. Ea speră să se schimbe, să se realizeze altfel, depășind limitele impuse de mediu, punînd în realizarea acestui scop multă patimă, uzitînd de orice fel de mijloace, singură oferindu-și șansa de a se împlini, nefiind însă suficient acest lucru.

Apariția lui Rudy de care se îndrăgostește este un ipotetic vector existențial, dar vrînd să-l stăpînească, îl va pierde în final. Rudy, acest Don Juan refulat și epuizat de experiențe erotice e convins că nu trebuie să joace la o miză mult mai mare, cunoaște jocul crezînd că el rămîne același și deci o va refuza pe Tofana, care vede în el o presupusă salvare.

Tofana e o altfel de Vidră, la fel de ambițioasă, care nu acceptă pierderea răzbunătoare și intolerantă, în vreme ce Sbilț, vărul ei primar e un abject, un laș, un spirit al răului de extracție dostoievskiană.

„Tofana și Sbilț își închipuie că pot trișa realitatea, storcînd penibilele avantaje pe care le oferă situația de întreținut și ridicîndu-se, în același timp, deasupra lumii ce le procură asemenea avantaje. Se vor luceferi, nepărăsind nămolurile calde ale smîrcului. Vulturi răniți, închiși în cușcă, Tofana și Sbilț întrupează o umanitate bolnavă", conchide Dumitru Micu.

Cele două personaje pot fi suspectate de o deteriorare a eredității, bunicul lor Haralambie Sbilț fiind hingher, deci reacțiile lor sînt puse sub semnul impulsului sîngelui, după afirmația lui Sbilț:

„Nu revolverul face să curgă sîngele, ci însuși sîngele e vărsător de sînge. Asta se vede din pricină că se adună prea mult la inimă, și la creier. În medicină se numește congestie, iar popular, patimă. *Patima roșie — fetițo!* . . ."

Silvestru Trandafir din piesa *Dezertorul* fuge de pe front spre a-i verifica fidelitatea soției sale Aretia, în acest război al tuturor contra tuturor întrînd și personaje a căror existență va fi schimbată sau deformată pînă la urmă. Sentimentalul erou îl va suprima pe Gottfried Schwalbe, reprezentant al unei fabrici de mașini agricole, găzduit în casa sa, în timp ce el era plecat pe front, eroul trecînd prin cele mai bizare stări sufletești declanșate de gestul său, autorul evidențiind o situație tragică și anume: aceea în care speranța nu ar sfîrși, iar omul nu știe ce trebuie să facă.

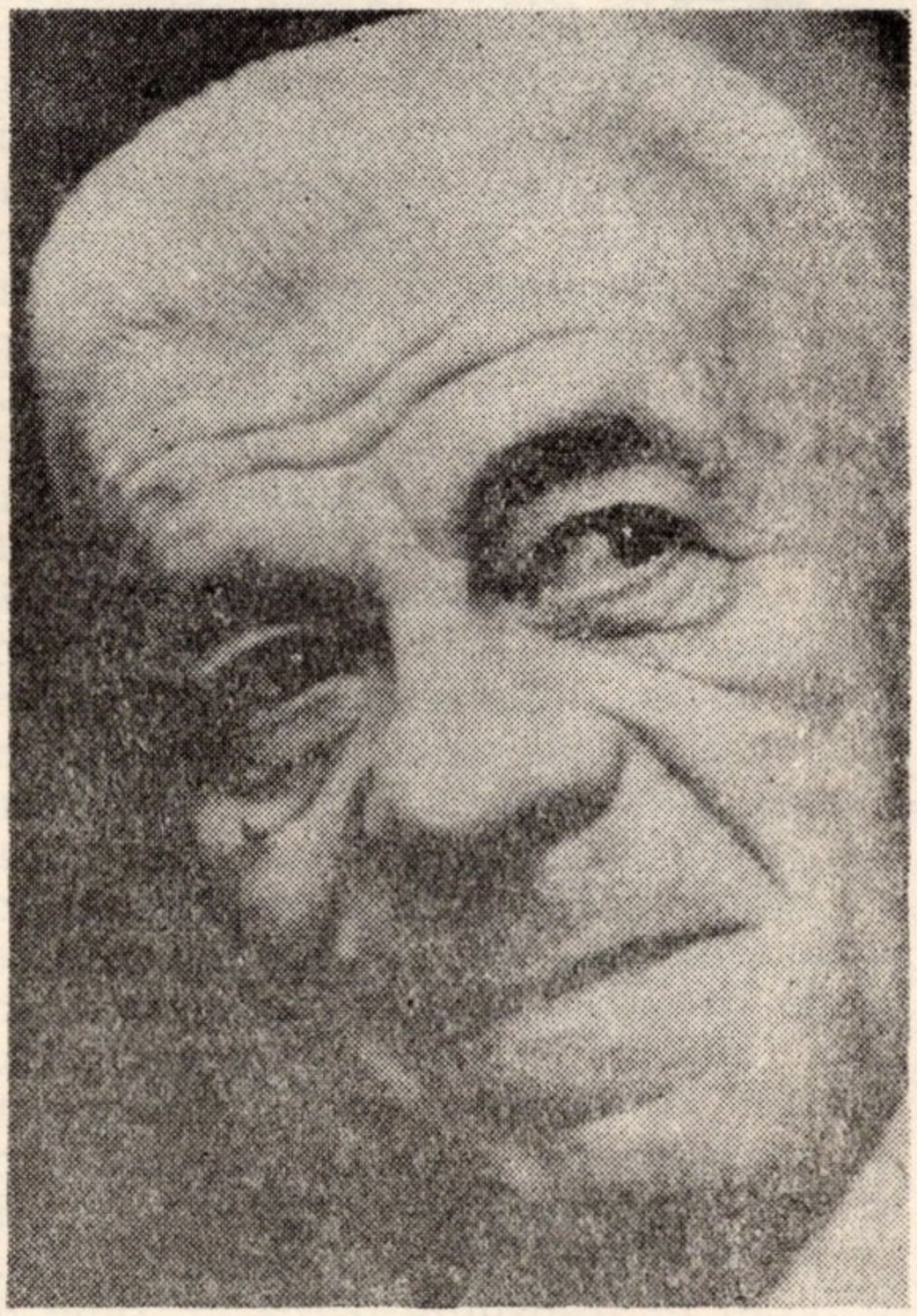
Silvestru Trandafir așteaptă o instanță care să-l condamne, considerîndu-și fapta demnă de acest sfîrșit pe care și-l imaginează contradictoriu. În fond, el este simbolul omului mahalalei bucureștene, simplu și hotărît să-și apere „reputația" familiei, aspirînd în permanență la respectabilitate, o respectabilitate des viciată de „dezertări" de conduită și demnitate, războiul fiind considerat de erou eșecul propriei vieți: „Viața omului e dușmanul sucit și învîrtit carele, o dată, dă într-o fundătură... *Apoi eu tocmai pe strada asta înfundată am intrat*". etc.

Luptînd în război și urîndu-l, Silvestru îi va cădea victimă fără să devină un erou, asigurîndu-și totuși dreptul de a alege o soluție, de a propune o modalitate de revoltă împotriva lui, descoperind în el forța de a se împotrivi josniciei. Actul său ține mai mult de o etică a răzbunării și mai puțin de cea a participării la istorie.

Înclinat să gîndească viu și mobil, să analizeze fin reacțiile personajelor și confruntarea dintre ele, să clădească conflicte tensionate de forța dramatică, Mihail Sorbul s-a impus ca unul dintre cei mai interesanți dramaturgi din perioada antebelică.

ION DEACONESCU

George Ciprian



Născut la Buzău în 1883, fiind concetățean, deci, și coleg de generație cu Urmuz, împreună cu care urmează ultimele clase la Liceul „Gh. Lazăr" din București.

Apoi, a urmat cursurile Facultății de drept și ale Conservatorului din București. Vocația actoricească a fost precumpănitoare. După o scurtă perioadă petrecută la Craiova, revine în București la Teatrul Național. Interpretează mai ales roluri din autorii nordici: Shakespeare, Ibsen, O'Neill, Dostoievski, Gorki.

G. Ciprian este numele literar al lui Gh. Constantin Constantinescu.

A murit în 1968.

Opera: teatru: *Omul cu mîrțoaga (1927)*, Nae Niculae *(1928)*, *Capul de rățoi (1940)*, Un lup mîncat de oaie *(1947)*; proză: Soț ori făr' dă, *roman, 1935*, Cutia cu maimuțe *(1942)*, *amintiri reluate pe larg în* Măscărici și mîzgălici *(1958)*.

Referințe critice: *E. Lovinescu*, Proza umoristică și satirică, ... G. Ciprian *și* Evoluția poeziei dramatice după război, *în* Istoria literaturii române contemporane. 1900 — 1937, *Socec, Buc., 1937; Victor Ion Popa*, „Omul cu mîrțoaga" de G. Ciprian, *în* Scrieri despre teatru, *Ed. Meridiane, Buc., 1969; G. Călinescu*, Alte orientări, ... G. Ciprian, *în* Istoria literaturii române de la origini pînă în

prezent, *Buc., 1941; Mircea Ștefănescu,* G. Ciprian, *în* Teatrul *nr. 7, 1968; Petre Pintilie,* Prefață *la G. Ciprian,* Scrieri, *I—II,* E. l., *1965; Ion Roman,* Cîțiva dramaturgi . . . G. Ciprian *în* O istorie a literaturii române, *II, Ed.* Minerva, *Buc., 1972; Virgil Brădățeanu,* Inovatorul Ciprian *în* Comedia în dramaturgia românească, *Ed.* Minerva, *Buc., 1970; Al. Piru,* Dramaturgia. Generația vîrstnică, . . . G. Ciprian, *în* Panorama deceniului literar românesc 1940 — 1950, E. l., *Buc., 1968; Ov. S. Crohmălniceanu,* „Miracolul" în versiune comică, *în* Literatura română între cele două războaie mondiale, *vol. III,* Dramaturgia și critica literară, *Ed.* Minerva, *Buc., 1975.*

Erapantă și firească în teatrul lui G. Ciprian, cu deosebire în comediile *Omul cu mîrțoaga* și *Capul de rățoi,* este *teatralitatea* sau ceea ce Victor Ion Popa, într-o cronică la *Omul cu mîrțoaga,* numea „acel formidabil instinct al procreației scenice neîntîlnit decît la actorii scriitori". Ca și ilustrul înaintaș I. L. Caragiale, dramaturgul în discuție argumentează prin opera sa o viziune a „vieții ca teatru" și a „teatrului ca viață", simultan și în aceeași măsură. E în joc, desigur, o vocație anume, manifestată într-un histrionism auctorial evident. În ultimă instanță, personaje ca Varlam (din *Omul cu mîrțoaga)* și Macferlan (din *Capul de rățoi)* sunt asemenea proiecții auctoriale semnificative. Varlam poartă exact acele trăsături fizice și morale pe care Ioan Masoff le vedea la dramaturgul însuși: „Acest om cu aspect fioros este în realitate de o ingenuitate rară, pe care n-o trădează decît zîmbetul său de copil mulțumit. Cînd îți întinde mîna, Ciprian îți transmite parcă un fluid de prietenie dezinteresată" *(G. Ciprian,* în *Despre ei și despre alții,* Ed. *Minerva,* 1973). Iar despre Macferlan se știe sigur că, în el, dramaturgul s-a „autoportretizat" — Ciriviș reprezentîndul pe Urmuz.

Dramaturgul gîndește scenic și concepe situațiile dramatice *în act,* fără narațiune, ca manifestări ale forțelor morale în conflict. O scenă din *Omul cu mîrțoaga,* de pildă, punîndu-i față în față pe Chirică, Varlam, Nichita și Ana, convoacă și un joc al forțelor morale în dispută, o imagine polisemnificativă a vieții, adică: prietenia, fidelitatea în prietenie, triunghiul conjugal și adulterul; toleranța, iubirea, înțelegerea, statornicia și nestatornicia; moralitatea, imoralitatea și amoralitatea etc. Situația ca atare e de un limpede simbolism, fermecător prin ingenuitate și scepticism, prin ironie insurgentă și spirit ludic de accent contestatar. În privința aceasta, *Omul cu mîrțoaga* și *Capul de rățoi* sunt similare; virtuozitatea replicii, calitatea teatrală a dialogului sunt de mare efect: jocul de simetrii interioare purcede de la nivelul replicii, mergînd pînă la construcția de ansamblu, prin înlănțuirea situațiilor dramatice, fără, însă, o preocupare specială pentru compoziție. Situațiile dramatice tind la condiția de metafore într-o compoziție ușor alegorică. Dramaturgul, însă, are știința echilibrului între sugestie și demonstrație, cu un stringent simț dialectic, nerefuzat de intelectualitate. Argumentul? „Organizarea dramatică a unui material autohton, nedramatic în esența lui" (V. I. Popa), deci activarea unui teren să-i zicem neutru, asedierea intelectuală și ludică a banalului: o procedare similară urmuzianismului, dar cu un accent optimist.

CONSTANTIN HÂRLAV

Victor Ion Popa

S-a născut la 29 iulie 1895 la Bîrlad din părinți învățători de țară.

A urmat Școala elementară la Bîrlad și Liceul internat din Iași; apoi Conservatorul din Iași (între 1914—1916) unde l-a avut ca profesor pe sonetistul Mihail Codreanu.

Aceste studii i-au fost întrerupte de primul război mondial, unde a luptat — pe marile fronturi de la Oituz și Mărășești.

A murit la 30 martie 1946.

A debutat în 1922 cu piesa în trei acte Ciuta, *bucurîndu-se de un mare succes de critică și de public.*

Opere: Ciuta, *piesă în trei acte, București, Ed. Alcaly, 1922—1923;* Păpușa cu piciorul rupt, *București Ed. Casa școalelor, 1926;* Pufușor și mustăcioară, *București, Casa școalelor, 1926;* Mușcata din fereastră, *București, Ed. Vremea, 1930;* Cuiul lui Pepelea, *București, „Cartea Satului", Ed. F.C.R., 1935;* Acord familiar, *București, col. S.A.D.R., 1936;* Plata birului, Deșteptarea pămîntului, Cățelul sau așa ceva, *București, „Cartea Satului", Ed. F.C.R.*, 1937; *Take, Ianke și Cadîr, București, Col. S.A.D.R., 1938;* Apa vie, *Răfuiala veselă și tristă în trei acte. În* Familia *1942, nr. 3—8 și 11—12;* Răspîntia cea mare, *dramă de război. În* Teatrul, *1965 nr. 8.*

Referințe critice: *E. Lovinescu:* Istoria literaturii române contemporane, *(1900—1937), București, Ed. Socec. 1937, p. 217—218 și 368—369; G. Călinescu:* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *București, Ed. Fundației, 1941, p. 701—702 și 835. M. Sebastian:* Opere alese, *București, E.P.L. 1962, vol. I, p. 455—459; Ov. S. Crohmălniceanu;* Literatura română între cele două războaie mondiale, *vol. III. București, Ed. Minerva, 1975, p. 9—19; Șt. Cristea:* Victor Ioan Popa, viața și descrierea operei; Contribuții documentare, *București, Ed. Minerva, 1973, V. Mîndra:* Victor Ion Popa, *București, Ed. Albatros, 1975 (Monografie.).*

Teatrul lui Victor Ion Popa poate fi pus ipotetic sub semnul rezolvării unor conflicte, de cele mai multe ori pretexte dramatice, spre a se ajunge în final la triumful unei bunătăți elementare, specific tradiționalistă, la o cumsecădenie molipsitoare. De foarte puține ori autorul explorează filonul tragic, angajarea destinelor în evenimente importante sau în dezbateri interogative făcîndu-se episodic ca, de exemplu, în *Ciuta* sau cu o mai mare extindere în *Răspîntia cea mare*, piesă aproape singulară în creația sa prin dezvoltarea unui conflict acut al opțiunii morale.

Dramaturgia lui Victor Ion Popa, prin evidențierea platitudinii și armoniei provinciale, prin derularea molcomă a unor secvențe ale realității neviolentată de mari conflicte existențiale, ne duce cu gîndul la cadrul aproape idilic și patriarhal din scrierile lui Ionel Teodoreanu, cînd „o cumsecădenie acomodabilă biruie cu umor prejudecățile cele mai adînc înregistrate", notează Ov. S. Crohmălniceanu.

Ciuta, prima dintre piesele reușite ale dramaturgului, impune prin Carmen Anta nevoia patetică de siguranță a fericirii într-o lume aflată în degringoladă, sfîșiată de indivizi meschini și fără scrupule de teapa lui Moceanu. În această faună bizară Carmen Anta și Octav Șoimu alături de familia Micu vor trebui să înfrunte nimicnicia degradantă a lui Tache Voinea; Ana Anta este cea care, contrapunctic, concentrează conflictul dramatic și declanșează apoi polarizarea lui fiindcă de-alungul derulării situațiilor ea aspiră către o fericire absolută pe care, crede că o găsește în iubirea lui Octav. Pentru ea, viața fără o dragoste totală este ca o substanță din care nu poți face nimic, Carmen nefiind o conștiință tragică ci una re-

vendicativă, cu un impresionant efort de voință și printr-un ultim gest, de o mare încărcătură emoțională își impune convingerea că a încercat totul spre a da un sens existenței.

Refuzînd să-și asume răspunderi, Octav acceptă antinomiile din ele, chiar le silește să se definească precis, dar va pierde în final iubirea, deoarece Carmen a vrut totul și el nu a putut să-i ofere decît imaginea unui personaj fluctuant, fără consistență, de cele mai multe ori inconsecvent.

De foarte puține ori, Victor Ion Popa dă personajelor șansa de a se explica, de a se justifica; ele nu sînt supuse determinărilor istorice, ci fixate în ipostaze, de la sine sugestive. Gestul ultim al lui Carmen va fi explicat de doctorul Micu apelînd la o comparație spre a conferi deznodămîntului vibrație și efect emoțional.

Mușcata din fereastră, considerată de criticul Ov. Crohmălniceanu ca cea mai bună piesă a lui Victor Ion Popa, dezvoltă pitoresc paralelismul unor secvențe, derulîndu-le repetativ printr-o simbolistică de loc complicată. Deși cîndva învățătorul Grigore cîștigase sentimental în fața preotului Ilie căsătorindu-se cu Sofica, cele două familii vor duce o viață tihnită, fără griji, precipitată doar mai tîrziu, cînd Olguța, fata învățătorului este disputată pentru căsnicie de Ionică, feciorul cîrciumarului și Radu Cociaș, student, băiatul lui Conu Zamfir.

Prin șiretenie și tertipuri mărunte învățătorul și nevastă-sa ca și Georgică, fratele Olguței încearcă să tranșeze într-un fel rezolvarea „conflictului", Olguța fiind răpită de Radu, reeditîndu-se astfel o secvență similară petrecută cu douăzeci și cinci de ani în urmă cînd Conu Grigore a procedat la fel cu Sofica... „Căci nu se schimbă nimic pe lume și toate se întorc, iaca așa, ca într-un cer fără de capăt".

Stereotipia personajelor evidențiază mai de grabă fizionomia bătrînilor, cu caractere bine reliefate, purtînd „semnele unei amărăciuni, ale unei nedumeriri dureroase față de sensul trecerii ireparabile a timpului" cum remarca V. Mîndra, exegetul operei dramaturgului Victor Ion Popa.

Comedia *Take, Ianke și Cadîr*, reprezentată pentru prima dată în 1932 tratează o problemă socială spinoasă; disensiunile etnico-religioase pe fundalul unei iubiri care pînă la urmă va învinge prejudecățile; Ionel, băiatul lui Take și Ana, fata lui Ianke, prin căsătorie, înlăturînd semnificativ barierele existențelor degradate de naționalism. Piesa este spumoasă, beneficiind de un suculent comic de limbaj, tehnica dialogului și a replicilor, alternarea momentelor comice cu prim planurile fiziomiei personajelor conferă comediei valoare și individualitate. Multiplele disponibilități verbale ale eroilor, solidari prin prietenie și înfrățiți, prin sinceritate vor conduce conflictul spre o rezolvare *fericită*, spre o utopică modalitate de soluționare dar în același timp și rezultat al unui splendid acord acceptat de toți, cei doi tineri se vor căsători iar Take, Ianke și Cadîr își vor unifica prăvăliile.

Ca și-n celelalte piese, personajele din *Take, Ianke și Cadîr* duc o existență lipsită de esență, nu sînt revoltați, nu aspiră spre absolut dar au o mare cantitate de puritate morală, de inocență și candoare, trăind în cadrul unor relații sociale sublimate de propria lor existență.

Apa vie, creația destul de interesantă sub aspectul textului dramatic, tratează „vina" ca o posibilă declanșare a eroziunii personalității, eroarea comisă proectîndu-l pe Puiu Balș într-un păienjeniș de situații reale și ireale, piesa fiind după V. Mîndrea „drama ratării unei pasiuni devorante, ratare care provoacă — prin neînțelegere — senzația despiritualizării universului întreg". Rememorarea faptelor trecutului, voința de depășire a imperfecțiunii individuale, cizelarea caracterelor, colocviul ideilor devastatoare, motivul revenirii ca modalitate de vertualizare a ființei fac din *Apa vie* o creație viguroasă în contextul dramaturgiei lui Victor Ion Popa.

Conținînd un sentimentalism sui-generis, o molcomie a existenței nepoluată de conflicte și trădări, de josnicii și ratări, teatrul lui Victor Ion Popa reprezintă, fără îndoială un moment semnificativ în evoluția dramaturgiei românești. Moralizatoare, căutînd căi noi în

rezolvarea situațiilor și a opozițiilor, dramaturgia lui Victor Ion Popa a impus un creator stăpîn pe mijloacele tehnicii sale dramatice, a construcției conflictuale, posesorul unui limbaj de neconfundat.

ION DEACONESCU

Mircea Ștefănescu

S-a născut la București, în 11 aprilie 1898. Începe să studieze dreptul la București dar după doi ani se retrage pentru a se dedica ziaristicii la Epoca. *Cu un an mai înainte debutase în presa literară cu o schiță,* Alarma, *publicată în Cuvîntul liber din 1920, dar debutul propriu-zis se produce în 1924 cînd Teatrul Comunal din Brăila îi joacă prima piesă* — Roba albă — *scrisă în colaborare (prin telefon!) cu avocatul brăilean Ionel Lazaroneanu. Lucrează la diferite ziare ale vremii. După 1944 este, pentru un timp, membru în comisia de programe a Radiodifuziunii române și membru în Comitetul Teatrului* Muncă și Lumină. *Membru în Comisia de dramă a Uniunii Scriitorilor și în Comitetul de conducere al Uniunii. Ordinul Muncii clasa a II-a pentru activitatea literară (1954).*

A scris peste cincizeci de piese de teatru din care reținem Comedia zorilor, *1928 — premiera în 1930 la Studioul de Radio București în regia lui V. I. Popa;* Acolo departe — *1939, premiera în 13 martie 1939 la Teatrul Național—Studio, în regia lui I. Sahighian;* Veste bună, *1935, cu premiera în 24 februarie 1936 la Teatrul Național, în regia lui V. Enescu;* Casa cu două fete, *1945 — cu premiera în 27 martie 1946, la Teatrul de Comedie, în regia Mariettei Sadova;* Micul infern, *1948, — premiera în 1948 la Teatrul Mic;* Rapsodia țiganilor, *1948 — premiera în 2 octombrie 1948 la Teatrul Național în regia lui George Dem Loghin (Premiul Academiei R.P.R., 1948);* Căruța cu paiațe, *1949 — premiera în 1951 la Teatrul Național din Iași sub titlul* Matei Millo *(premiul de Stat al R.P.R., cl. II-a. Premiul clasa a I-a s-a acordat pieselor* Pentru fericirea poporului *de Aurel Baranga și* Cetatea de foc *de Mihail Davidoalu) A scris scenarii pentru radio, televiziune și cinematografie:* Răsună valea *(film, 1948), Telegrame (după I. L. Caragiale — film),* Bădăranii *(după Carlo Goldoni — film),* Cosmin, feciorul zimbrului *(serial de televiziune, 1968) precum și librete de operetă* (Colomba *de Elly Roman.). A scris proză fantezistă și parabolică fără consecvență. În 1932 tipărește la Editura* Vremea, *nuvela* Revelația *și în 1971 la Cartea Românească volumul de proză* Joc de noapte, joc de zi. *Desfășoară o largă paletă publicistică la Epoca, Îndreptarea, Vremea, Rampa, Gazeta, Spectacolul, Curentul, Semnalul, Bis, La zid. La toate acestea se poate adăuga și activitatea de traducător de piese, atenția sa îndreptîndu-se (laolaltă cu a teatrelor care comandau versiunile românești) către succesele franțuzești ale vremii.*

Referințe critice: *Mihai Gafița,* Cîteva cuvinte despre arta teatrală a lui Mir-

cea Ștefănescu, *în volumul Mircea Ștefănescu, Teatru, E.S.P.L.A., 1959; Mircea Tomuș,* Teatrul lui Mircea Ștefănescu *în Steaua nr. 7/1959;* O antologie a dramaturgiei românești contemporane, *v. II Editura Eminescu, București 1978; Marian Popa* Dicționar de literatură română contemporană, *ediția a II-a, Editura Albatros, București, 1978.*

După debutul în proză din 1924, Mircea Ștefănescu scrie *Maestrul*, dramă în trei acte, *Frămîntări*, piesă în trei acte, *Epilogul*, întîmplare într-un act și un epilog, *Eu vreau un pisoi*, joc teatral într-un act și un epilog, tot atîtea exerciții, utile pentru viitorul dramaturg, chiar dacă presa vremii îl numea la un moment dat „autorul Maestrului". Consacrarea se produce în 1931 cu premiera *Comediei zorilor* (scrisă în 1928 pentru Teatrul Maria Ventura) piesă de o simplitate elaborată a subiectului, un „joc al dragostei și al întîmplării" jucat cu candoare de niște adolescenți memorabili (Vlad și Mami) care se simpatizează cu stîngăcie și candoare, naivi și cinici, deopotrivă. Tot din 1928 datează piesa *Acolo, departe . . .* (cu premiera în 1939, la Teatrul Național, după succesive remanieri ale textului inițial) în care motivul ratării este asociat cu o dramă a dezrădăcinării. *Fapt divers* (1929), *Semnul particular, Istoria se repetă, Lupul și sania* sau *Cazul Popescu* (1936), *Pe urmele lui Demetrian* (1936) sînt compoziții lejere, de gust franțuzesc, dar *Veste bună*, scrisă în 1935, în cincizeci de zile (*Comedia zorilor* a fost scrisă în șase zile) și reprezentată în 1936 la Teatrul Național — rămîne o lucrare de referință cu o prezență oarecum solitară în creația lui M. Ș. Prin conflictul dintre Tudor (în care este ipostaziat un mit al fertilității) și Andrei (structură poetică de o melancolică incapacitate practică) autorul dramatizează un adevărat „giudeț al sufletului cu trupul". Piesa demonstrează triumful forței vitale împotriva abstracțiunilor, iar personajul principal, Tudor, construit cu o mare economie de mijloace (prin quasiabsență) rămîne o exigentă construcție literară pe coordonate mitice. După cîteva scenete scrise în perioada 1935—1945 *(Secătura mahalalei, Smărăndița, Fatalitate, Vocea sîngelui)* M. Ș. scrie în 1945 *Casa cu două fete* (premiera în 1946 la Teatrul de Comedie), o dramă a urbanizării în pretext, dar de fapt, o dramă a destrămării și regenerării unei familii. Intervenția personajelor simbolice (Bătrînul și Zidarul) plasate la începutul piesei și în final, consolidează semnificațiile generice ale piesei: posibilitatea reconstrucției pe ruine, eterna înfruntare dintre contrarii care afirmă mișcarea și viața. *Vis de secătură*, dramatizarea spirituală și amuzantă a unui vis erotic prin intermediul unui portret de boem (Dudu Zamfirescu) foarte bine compus și *Daniela sau Rețeta fericirii* (1945 cu premiera în 1946 la Teatrul Național) perfecționează formula comediei sentimentale cu care M.S. va obține performanțe tehnice în *Micul infern* — jucată pentru prima oară la Teatrul Național în 1948. În cele trei acte ale comediei autorul comprimă un timp romanesc (acțiunea piesei se întinde pe o perioadă de 40 de ani) pentru a urmări cu o blîndă privire satirică micile infidelități și marile sentimente care marchează viața conjugală. Ca și în *Veste bună* sau în *Casa cu două fete*, M.S. obține cu originale procedee (repetări de situații dramatice, simetrii), sensuri generalizatoare. *Ave Maria* (1947), drama unei franțuzoaice rătăcite în Moldova în timpul războiului — va constitui spectacolul inaugural al Teatrului Odeon. După 1948 autorul se dedică în mod exclusiv dramaturgiei de reconstituire documentară, domeniu în care impune cîteva lucrări importante în speța legendei dramatizate sau a dramei cu eroi non-fictivi. *Rapsodia țiganilor* (1948) inspirată de figură legendară a lui Barbu Lăutaru și *Căruța cu paiațe* — o adevărată legendă a începuturilor teatrului românesc, în care apar, sub nume disimulate, pionierii artei noastre teatrale (Matei Millo, Mihail Pascaly și alții) — sînt realizări importante ale acestei noi etape de creație. În aceeași formulă documentară și evocatoare, jubiliară sau nu, se înscriu și piesele *Cuza Vodă* (1959) *Eminescu* (1964) *Un păcat de povestariu* (1963),

Romanța (1963). Cîteva comedii ocazionale *(Patriotica română*, 1950, *Jos Tudorache! Sus Tudorache!)* satirizînd în spirit caragialesc politicianismul burghez, precum și *O piesă cu dragoste*, *Chestia cu izvorul* (1959) *Sîmbătă seara* (1961) sau piesa propagandistică *Zestrea Ilenuței*, inspirată din noile realități ale satului românesc, sînt lucrări de rutină, cu o carieră efemeră.

Comentatorii spectacolelor și ai pieselor lui M. Ș. au insistat poate prea mult asupra sentimentalismului minor al operei sale. Într-adevăr, M.S. plătește un greu tribut comediei franceze. A fost supranumit „Achard al României" și, examinînd doar unul dintre compartimentele operei sale, acela al comediei sentimentale *(Daniela sau Rețeta fericirii*, *Lupul și sania*, *Vis de secătură*, *Micul infern)*, putem întreprinde și alte analogii cu autorii francezi de vodeviluri. Mai important este să subliniem efortul autorului de a se sustrage confortabilei mode teatrale a anilor '30, de a se sustrage problematicii minore a comediei franceze de bulevard. Preferința pentru complicațiile sentimentale, conjugale sau extraconjugale, este completată totdeauna în chiar aceste piese (uneori modele de gen) cu aspirația spre o altă adîncime a acestui tip de conflict. În drama propriu-zisă *(Acolo departe...*, *Veste bună*. *Casa cu două fete*, *Ave Maria)* sau în dramaturgia cu eroi non-fictivi *(Rapsodia țiganilor*, *Căruța cu paiațe)* M.S. a creat valori autentice ale literaturii noastre dramatice. Uneori, dramaturgul a fost încadrat global și nediferențiat în formula dramaturgiei tradiționale, deși una dintre dimensiunile de interes actual ale operei sale este disponibilitatea pentru experiment. M. S. a dislocat arhitectura dramatică tradițională prin adecvarea simbolică a compoziției la problematica fiecărei piese. *Casa cu două fete*, dramă a destrămării unei familii, este și o victorie a simetriilor compoziționale, o piesă în care alcătuirea exterioară preia cîte ceva din semnificațiile textului scris. M.Ș. experimentează drama de întinse orizonturi epice în *Acolo departe...*, un fel de *Straniu interludiu* românesc, un adevărat roman dramatic, iar *Micul infern* este un *roman al familiei* constrîns în canoanele genului comic, iar piesele cu eroi non-fictivi anticipează gustul contemporan pentru teatrul-document. Piesele lui M. Ș. fiind foarte temeinic structurate, nu trebuie omis aportul de tehnicitate pe care îl aduc la dezvoltarea dramaturgiei noastre. M.S. posedă simțul concentrării, „simțul celor trei acte". Timpul dramatic pare să fie domeniul în care autorul și-a etalat cel mai adesea capacitatea de a inventa soluții ingenioase prin comprimări, simplificări, racursiuni dezinvolte sau dilatări rememorative. M.S. a căutat și a găsit punctul de echilibru între dramaturgia de tip tradițional și nevoia de înnoire stabilind și o formulă de conciliere între cele două tendințe. În cele mai multe dintre piesele sale a respins realismul tern, dar a atenuat și stridențele experimentaliste pe care le introduce cu discreție în aproape toate piesele sale. Un oarecare spirit meliorist subminează ecoul contemporan al dramaturgiei lui M. Ș. Autorul își satirizează personajele fără patimă, le compătimește și le iartă în cele din urmă. De aici și incidențele sale cu melodrama, consecință, poate, a dorinței autorului de a păstra proporțiile între bine și rău ale lumii. Căutînd în existența omului drame autentice, dramaturgul a fost uimit adesea să constate că a descoperit doar melodrama. Cursa conflictelor și a tensiunii dramatice este, însă, totdeauna superioară și provine dintr-o perspectivă poetică asupra lumii. Personajul-motiv al lui M.S. (Vlad din *Comedia zorilor*, Silviu din *Acolo departe...* Adrian și Simeon din *Veste bună*, Bădia din *Căruța cu paiațe)*, aparține tipologiei romantice a idealiștilor, sînt visători acaparați de aspirația absolută și cel mai constant raport în fața căruia ne pune autorul este confruntarea dintre omul faptei și omul contemplației, dintre omul practic și poet, ca tip generic.

MIRCEA GHIȚULESCU

Alexandru Kiriţescu

S-a născut la Piteşti în 28 martie 1888. A murit la Bucureşti, în 9 aprilie 1961. Este înmormîntat la cimitirul Bellu. Studiază la Liceul Gheorghe Lazăr din Bucureşti, apoi la Facultatea de drept pe care o termină în 1915. Debutează ca autor dramatic la 26 de ani, pe scena Teatrului Naţional cu piesa Învinşii *(10 ianuarie 1914).*

A scris circa 15 piese de teatru, dramatizări, publicistică, cronică teatrală. Este cunoscut ca autor al piesei Gaiţele *(premiera în 6 martie 1933 la Teatrul Naţional din Bucureşti) şi al aşa numitei „trilogii a Renaşterii" din care fac parte* Borgia *(premiera la Teatrul Naţional din Bucureşti, 16 februarie 1936).* Nunta din Perugia *(19 ianuarie 1947, Teatrul Naţional Bucureşti) şi* Michelangelo *(10 aprilie 1948, Teatrul Naţional Bucureşti). Alte piese mai puţin cunoscute:* Florentina, *jucată în premieră la T.N. din Bucureşti, în 2 martie 1931,* Dictatorul *(25 oct. 1945). Şi-a tipărit piesele în volum doar spre sfîrşitul vieţii. În 1953 apare* Gaiţele *la ESPLA, iar în 1956 un volum selectiv: Alexandru Kiriţescu,* Teatru (Borgia, Nunta din Perugia, Michelangelo, Gaiţele, Dictatorul). *În 1976 la Editura Minerva (colecţia Biblioteca pentru toţi, apare o nouă selecţie din opera dramatică a lui A.K). Sînt recuperate alături de „trilogia Renaşterii" şi Gaiţele, piesele* Anişoara şi ispita *(tipărită pentru prima oară) şi* Florentina. *A mai scris piesa în trei acte* Dulapul cu oglindă, *poemul dramatic* Ruxanda şi Timotei, *o dramatizare* (Un musafir iubit, *după romanul* Steagul vieţii *de Babaevski). A tradus din limba rusă numeroase lucrări mai ales în proză:* Opere *de Gogol (în 6 volume în colaborare cu Ada Steinberg),* Invazia *de Leonid Leonov,* Opere *de Tolstoi, în 14 volume, în colaborare cu Tamara Gane şi S. Ionescu,* Nunta lui Krecinski *(teatru) de Suhovo-Kobilin etc.*

Referinţe critice:
Eugen Lovinescu, Istoria literaturii române contemporane 1900—1937, *Ov. S. Crohmălniceanu,* Literatura română între cele două războaie, *Editura Minerva, 1975; Radu Stanca,* Note despre teatrul lui Al. Kiriţescu *în Tribuna, 5 iulie 1958; Şerban Cioculescu,* Pendulările dramatice ale lui Alex. Kiriţescu, *în România literară, 7 oct. 1976; Dumitru Chirilă,* Dictatorul, *în Familia nr. 1, 1976; Valentin Silvestru,* Intermezzo spaniol *de Al. Kiriţescu, în Familia, 12, 1974.*

Timpul, grăbit şi selectiv, l-a transformat pe Al. Kiriţescu în autorul unei singure opere *(Gaiţele)* deşi *Nunta din Perugia, Borgia* şi *Michelangelo* dar în mare măsură şi *Florentina* sînt apariţii originale în literatura noastră dramatică dintre cele două războaie mondiale. Primele piese *(Anişoara şi ispita, Florentina)* sînt importante pentru exersarea unui mecanism pe care l-am putea numi al echibrului de argumente în dezvoltarea conflictului dramatic. Ceea ce ni se pa-

re astăzi că experimentează autorul în aceste piese este evitarea tezei, retragerea autorului din spatele personajului și scoaterea acestuia de sub tutela argumentării unilaterale. În *Anișoara și ispita*, piesă totuși greu de recuperat, nu subiectul suficient de bogat și nici conflictul destul de energic sînt irecuperabile ci limbajul și moda literară pe care le adoptă autorul. Marcel, artist într-o artă neobișnuită (croitor de lux) își fascinează clientela feminină prin gustul său rafinat, prin poezia pe care o pune în meseria sa. El va transforma o tînără și atrăgătoare provincială (Anișoara) într-o femeie seducătoare pe care o introduce în aristocrația bucureșteană a vremii, sfîrșind prin a se îndrăgosti de propria lui creație. Lucrurile se petrec ca în *Pygmalion* al lui Shaw și n-ar fi deloc exclusă o filiație programatică. Defectul piesei este dilatarea frivolității croitorului artist. Melodrama îngroșată în final și limbajul gongoric al eroului principal creează un dezechilibru de simpatie față de personaj dar meritul nedefinitivat al lucrării rămîne tentativa de a vorbi despre o dragoste vinovată în care partenerii sînt perfect nevinovați. În *Florentina* drama se naște din contrapunctul între inocență și promiscuitate (inocența fetițelor și promiscuitatea Florentinei, între iluzie și realitate, mitomania Florentinei este o bună sursă dramatică), din impertinențele servitoarei și din neputința eroinei de a se smulge unui mod de existență care îi este atît de organic încît aproape o scoate din culpă. *Florentina* este și drama unui copil (Puia) maturizat prin suferință-situație de melodramă generoasă pe care autorul o mînuiește cu pricepere pe tot parcursul piesei. Este vinovată Florentina? Autorul consideră că este suficient să construiască o situație dramatică fără să vorbească din spatele personajelor, să le califice calitatea morală a existenței. Acest mecanism va fi perfecționat în *Gaițele* piesă de o construcție foarte modernă care nu și-a epuizat încă resursele nici prin interpretările critice ocazionale (cronică de spectacol) nici prin montările care, în general, au tratat personajele piesei ca pe o galerie de caricaturi. În *Gaițele* nimeni nu are dreptate și nimeni nu este vinovat. Toți se acuză și se macină în dispută cu ei înșiși, cu o nemulțumire provenind dintr-un secret dispreț de sine ca în piesele lui Cehov de care *Gaițele*, ni se pare apropiată. Acțiunea este interioară: o succesiune de reacții violente, de exasperări mocnite, cu întreruperi dramatice de ritm. Este și o dramă a provinciei în *Gaițele*. Personajele se grupează în funcție de raporturile lor cu provincia ca stare de spirit. Unii resimt provincia ca o motivare a aspirațiilor lor frînte: Mircea este abulic, Margareta se refugiază din mediocritate în dragostea bolnavă pentru soțul ei, iar Wanda nu face decît să lumineze și mai tare cu prezența ei mizeria acestor existențe care se zbat în absurdul unor controverse și răutăți mărunte făcute anume pentru a ocupa timpul dramelor autentice. Mistificarea dramei existențiale prin hărțuieli de limbaj este una dintre dimensiunile pe care se dezvoltă piesa lui A.K. În acest sens, Aneta Duduleanu încetează să mai fie o „șefă de clan" vulgară și răutăcioasă, sau un portret de mare savoare regională așa cum a fost uneori interpretat. Vulgaritatea ei este de prea multe ori o provocare la luciditate, la echilibru, la simțul măsurii; lipsa ei de bun simț este, paradoxal, o invitație la bun simț, adresată celor măcinați de himere. *Gaițele* este o dramă a conflictelor invizibile într-o simetrie a nimicului care începe cu mărunte controverse în jurul unui joc de cărți și se încheie cu o bîrfă de familie la praznicul victimei (Margaretei). Nu moartea Margaretei sau ratarea unei iubiri (Mircea-Wanda) sînt întîmplările tragice ale piesei, ci banalitatea și inerția imbatabilă a unei lumi fără însușiri. Este o lume captivă în care eforturile spre orizonturile libere se consumă lexical. Singurele evenimente șocante (apariția Wandei, care aduce cu ea parfumul unei lumi fascinante, și moartea Margaretei, ca un avertisment) nu sînt nici ele în măsură să elibereze o lume condamnată la captivitate și inerție. Avea perfectă dreptate Radu Stanca să sublinieze legătura organică între ceea ce s-a numit „trilogia burgheză" *(Anișoara și ispita, Florentina, Gaițele)* și „trilogia Renașterii" *(Borgia, Nunta din Perugia, Michelan-*

gelo) în dezvoltarea dramaturgiei lui A.K. „Nevoia unei arte totale, exhaustive, e un semn al nevoii de tragic. Pentru un cercetător perspicace care ar fi privit împletirea acestei nevoi de totalitate cu gustul grandiosului — cele două caracteristici de seamă ale scrisului lui Kirițescu — n-ar fi fost de mirare saltul dramaturgului de la temele dramei burgheze la temele dramei istorice". Prin argumentarea ei tehnică *Nunta din Perugia* (1947) a devenit poate chiar fără voia autorului o tragedie a ereditățiii. În imaginea generală, *Nunta din Perugia* ne amintește de Romeo și Julieta. Două familii dezbinate care pun la cale, după vendete sîngeroase, pacificarea cetății prin mariajul lui Astorre Baglioni cu Lavinia Colonna. Dar planurile lor sînt zădărnicite de Griffone Baglioni (un complexat ereditar căruia autorul îi atribuie o descendență violentă) ce înnecă în sînge nunta celor doi tineri. Atmosfera de epocă este creată printr-o arhaizare discretă a limbajului și prin monoloage tratate stilistic cu interogații și exclamații retorice inspirate din *Cîntarea Cîntărilor:* Or, îmi aduc aminte cînd am venit din Siena mea, mireasă a scumpului meu Roderigo! Umbria era o grădină de ape cîntătoare pe canaluri, toate roadele creațiunii se înălțau în soare sau se aplecau grele de must spre brazdele grase!" — spune Atalanta. În *Borgia* (1937) Al. K. realizează, prin Cezar Borgia, un personaj fascinant, din categoria titanilor, inteligent, seducător, cinic și crud. Un titan al categoriilor negative — spre deosebire de *Michelangelo*, din piesa cu același nume (1948), titan al umanismului renascentist.

Valoroasă la Al. K. este proporția fină dintre comic și tragic. Prima sa piesă *Anișoara și ispita* este subintitulată „comedie în trei acte" deși nimic nu este comic în gravitatea cu care tînăra femeie din provincie este fascinată de un alt mod de existență. Mai mult decît în această piesă de început, *Gaițele* (de asemenea numită de autor „comedie") este derutantă prin raportul dintre comicul de suprafață, de replică, și tragicul de situații — contrapunct înșelător care i-a determinat pe unii cercetători să supraliciteze latura comică a pieselor lui A.K. și să stabilească inutile filiații cu marii noștri comediografi. Valeriu Râpeanu vorbește despre „autorul de comedie care în mod funciar a fost Alexandru Kirițescu". O explicație a acestei devieri a registrelor dramatice la Kirițescu prin critică, sînt, cu totul de neînțeles. Ele ar fi trebuit de fapt să contribuie la descoperirea esenței tragice a piesei ca și numeroasele montări cu *Gaițele*, montări în care actorii au supralicitat, în general, suprafața comică a partiturilor.

Dacă este umor în *Gaițele*, acesta este umorul cehovian, membrana umoristică foarte fragilă care acoperă abisul unor existențe absurde.

MIRCEA GHIȚULESCU

Aron Cotruș

S-a născut la 2 ianuarie 1891, în comuna Hoșag din apropierea Sibiului. A murit la Detroit (S.U.A.) în 1957.

Studiile liceale la Blaj și la Brașov. Un timp e student la Facultatea de litere din Viena, apoi intră în gazetărie (în 1913 la ziarul Românul, *Arad, apoi la* Gazeta Transilvaniei, Brașov). *În 1916, voluntar în armata austro-ungară; luptă pe frontul italian, unde e făcut prizonier.*

Colaborează la revistele: Luceafărul, Revista politică și literară, Lamura, *Gîndirea, Salonul literar.*

Volume: Poezii, *Orăștie, 1911;* Sărbătoarea morții *(1914—1915), București, 1924;* Neguri albe, *Alba Iulia, 1920;* România *(1916—1918),* — Poemă, *Arad, 1922;* Versuri, *ediția a II-a, Arad, 1928;* În robia lor, *Arad, 1927;* Mîine, *ediția a II-a, revizuită și întregită, Cluj, 1928;* Printre oameni în mers, *Sosnowiec, Polonia, 1933;* Horia, *ed. XXV, București, 1938;* Minerii, *București, 1938;* Eminescu, *București, 1939;* Cîntecul Ardealului, *București, 1940;* Cîntecul Bucovinei, *București, 1941;* Cîntecul Basarabiei, *București, 1942;* Cîntecul Dobrogei, *București, 1943;* Cîntecul Banatului, *București, 1944;* Cîntecul Crișanei, *București, 1945;* Cîntecul Maramureșului, *București, 1946;* Cîntecul Țării Românești, *București, 1947;* Cîntecul Moldovei, *București, 1948;* Cîntecul Transilvaniei, *București, 1948;* Cîntecul Țării Românești, *București, 1948

cu — *Poem, București, 1939;* Versuri *(Antologia de Ovidiu Cotruș, Prefață de Ion Dodu Bălan), București, 1978.* Referințe critice: *Perpessicius,* Opere, *2, Epl, 1967 și* Opere, *6, Minerva, 1973; G. Călinescu,* Istoria literaturii române, *Compendiu, Epl, 1968; Ion Breazu,* Studii de literatură română și comparată, *II, Dacia, 1973; Ov. S. Crohmălniceanu,* Literatura română între cele două războaie mondiale, *vol. II, Minerva, 1974.*

Născut pe meleaguri transilvane, Aron Cotruș se înscrie la începuturile sale în matca largă deschisă de lirismul eminescian. În volumul de debut *Poezii* (din 1911), versurile lui păstrează încă multe din sugestiile propuse de modelul Eminescu; pe de o parte, inflexiunile sentimental-erotice, cu inerenta lor melancolie, pe de alta, tendința de a cugeta cu gravitate asupra vieții, pe un ton uneori pesimist *(Pe drumurile vieții, Cîntec trist),* de a înregistra, cu vie sensibilitate, marile aspirații ale sufletului. Tristețile specifice vîrstei bîntuie aceste cîntece, dar în ele se prefigurează deja și o certă conștiință de poet: „Iar tronu-mi, făurit de plînsul lumii, / E-ncîntătoarea artă-a poeziei". Se schițează, fugar, năzuința spre ideal a poetului („Știți voi, că nu-i nimic în viață, / Ca visul lumii ideale!"), compasiunea lui profundă pentru cei mulți și „obidiți" („E moarte, ne-ndurată moarte / în lupta vieții pentru pîine, / Și-atît de greu li-e celor trudnici / Ce-abia o duc de azi pe mîine. // Ca boii de la plug duc greul / Și nimeni nu le are grija, / Și-apoi cînd plîng și cer dreptate, / În groapă îi coboară schija") și, totodată, sentimentul — pe care îl trăise, nu cu mult înainte, și Goga — de a fi un exponent predestinat al lor („Și tu mă-ntrebi, tirană lume, / De ce cînt pururea-n suspine, / Cum poți s-aștepți tu voie bună, / Cînd milioane plîng în mine?!"). În *Sărbătoarea morții* (1915) e transcrisă experiența crudă a războiului, autorul fiind, ca și Apollinaire, ca și alți poeți ai epocii, un combatant de rînd, un participant direct la marile masacre ale frontului. Versurile devin mai aspre, mai abrupte, anunță sonurile cotrușiene de mai tîrziu. Anunță, mai limpede, solidaritatea cu masele oprimate: „Iobagi, viteji, voinici de fier, eroi, / În șanțuri, prin zăpezi ori prin noroi, / Peger și ploi, / În marșuri, la atacuri zdrobitoare, / Mi-e sufletul cu voi!..." *(În țara morții).* În *Rănitul,* tonalitatea și viziunea sînt modelate deja în cea mai pură notă cotrușiană: „Căzu pe pusta frămîntată-n sînge, / Căzu rănit de moarte, / Gîndindu-se la mama care-l plînge, / La turmele-i de oi, ce-i sunt departe... // Căzu copilul munților, căzu / În iarba roșie ca atîți de-ai lui, / Cari au murit de-atît omor sătui. / Cum moare el acu... // În vaierele-atîtor camarazi, / Moare tăcînd al culmilor voinic... / Moare ca-n umbra codrilor de brazi / Și nu-i mai cere bietei vieți nimic... // Deodată, cu puterile lui toate, / Se mișcă, se ridică-ncet pe coate / Și stă așa, îngîndurat privind, / Însîngeratul soare în apus... (...) // Cu capul luminat de-un calm nespus, / În pulberea solară-acest cioban, / Pare-un superb legionar roman!..." De remarcat, în această culegere, și cîteva pregnante tablouri de pe cîmpul de luptă, surprinse în viguroase, apăsate linii expresioniste, de unde nu lipsesc însă ac-

centele de condamnare a absurdității războiului.

În cele patruzeci și șapte de poeme lapidare din volumul *Neguri albe* (1920), poetul se reîntoarce la sine, maturizat, lucid, stăpîn pe versul său, își ia în primire parcă propria ființă, cu tumultul ei lăuntric nestăpînit, cu dorul de viață, cu senzația încătușării, cu apriga dorință a evadărilor și-a cuceririlor, cu sentimentul unei vitalități irepresibile, cu patima visării „blestemate". Apare acel energetism al tonului, întemeiat pe o vigoare nativă, reală, energetism care constituie una din trăsăturile dominante, definitorii, ale poeziei lui Aron Cotruș. El se concretizează în cîteva bucăți antologice, de o „impulsivitate" întru totul originală ce își găsește doar aproximative corespondențe în lirica noastră. Iată un exemplu edificator, ilustrînd propensiunea frenetică spre viață, spre înstăpînirea asupra tainelor ei: „O, cum aș vrea, / Cu lăcomia oarbă, cu privirea mea, / Să te înmoi, / Să te înfrîng, / Să te-ngenunchi / Și aspru-nlănțuindu-ți nepătrunsul trunchi, / Sub sărutări ce-aprind și-ngheață, / Cu pofta mea nebună și semeață, / Cu dinții mei de tigru, / Eu sînii să ți-i sfîșii, / Din inimă secretele să-ți smulg, / Viață!..." *(2)*. În aceeași epocă, un alt tînăr poet ardelean, Lucian Blaga, dădea glas unor proaspete energii vitale, scriind: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniță — încătușat". Sau: „Dați-mi un trup / voi munților, / mărilor, / dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia / în plin! / Pămîntule larg fii trunchiul meu, / fii pieptul acestei năprasnice inimi..." Cele două izbucniri vitaliste au totuși accente diferite iar consecințele lor, în opera fiecăruia dintre cei doi poeți, vor fi altele, Blaga intelectualizîndu-și demersul și dîndu-i o aură mitică, în timp ce Cotruș va deveni un poet de preeminență socială, umanitară, în primul rînd. Deocamdată, cîntărețul e obsedat de pornirile aprige de evadare din perimetrul strîmt, din atmosfera lîncedă a vieții sale; vrea să atingă „landele nemărginite", „codrii uriași și cîntători ai libertății" sale; vrea, „cu un sălbatic jind", s-o vadă pe „amanta" lui „sublimă — Depărtarea..." Își presimte un destin neobișnuit, plin de primejdii și lungi peregrinări. Starea lui de acum, de mocnite pofte, de neastîmpăr și frămîntări, e sugestiv și plastic creionată în poemul *34:* „Ca un nostalgic tigru cu trupul plin de rane, / Ce-n codrii lui străinu-i / Cu furiile-mi toate, / Mă zbat, / Mă rog, mă chinui, / Mă gust cu voluptate, / Pîn'haina arzătoare a cărnurilor supte, / Ce trupul mi-l înfașe, / Se va topi-n zăduful acestor mute lupte, — / Căci m-am născut cu dorul de lucruri uriașe".

Poema *România*, tot din 1920, evocînd același peisaj al primului război mondial, cu vitejia ostașilor noștri, cu puterea lor de sacrificiu pentru întregirea țării, aduce notele unui ardent patriotism, legat mereu la acest poet de un „vis titanic" de mărire pentru poporul său. În ciuda grandilocvenței retorice, versurile „poemei" păstrează un anumit suflu de autenticitate, căci verbul pornește din profunde convingeri.

Prin volumele *Versuri* (1925), *În robia lor* (1927), *Mîine* (1928), *Printre oameni în mers* (1933), *Horia* (1935), *Minerii* (1937) și *Eminescu* (poem — 1939), poezia lui Cotruș se plasează sub semnul deplinei maturități, al marilor sale împliniri. În ce constau acestea? În expresia dinamică, impetuoasă, adeseori dură a cîtorva sentimente și atitudini, imbolduri și pasiuni puternice izvorîte din fervoarea unui temperament neînduplecat, dintr-un profund și consecvent crez patriotic și social. În Cotruș avem pe cel mai convingător reprezentant al poeziei noastre patriotice și sociale din perioada interbelică. El a dus mai departe, după Goga, cîntarea „pătimirilor" celor mulți și exploatați. În lirica sa răsună nu numai suferința maselor de țărani și de muncitori, ținute în „robia" capitalistă, dar și o „cruntă" revoltă, o nedomolită sete de dreptate, un strigăt prevestind seisme sociale de amploare, un anotimp al biruinței pentru toți „cei săraci și goi". Desigur, viziunea socială a lui Aron Cotruș nu are solide temeiuri ideologice, nici motivări ale unei clare conștiințe de clasă. Ea se încheagă mai mult dintr-un instinct al dreptății, dintr-o adîncă solidaritate cu tot ceea ce e durere umană, dintr-o a-

tavică pornire spre revoltă, spre curmarea tuturor „strîmbătăților", de orice fel, dintr-o justă înțelegere a progresului modern, a ideii de civilizație. Cîntărețul „oamenilor în mers" vedea totul proiectat pe un fundal măreț al viitorului și trăia dinamizat, în stil whitmanian, de acest ideal de fraternitate, de eliberare a tuturor oamenilor. În acest sentiment-viziune se afla resortul care îl punea în mișcare și îl făcea să-și înfrîngă orice slăbiciune de moment și mai ales temuta senzație a zădărniciei de care era adeseori asaltat.

Dintre figurile trecutului nostru, două sînt cu deosebire acelea care i-au înflăcărat simțirea și imaginația: figura tragică a moțului Horia, căpetenia răsculaților iobagi, și Eminescu, „năprasnicul bard / în care toate clocotele neamului ard..." Celui dintîi i-a închinat un întreg ciclu de poeme, celuilalt, un poem de puternic suflu encomiastic. De fapt, în ce îl privește pe Horia, memorabil rămîne poemul ce-i poartă numele, efigie de proporții monumentale, executată în „cremenea" cuvintelor, evocare-portret de o neasemuită rezonanță lirică: „de jos / te-ai ridicat drept, pietros, viforos, / pentru moți, / pentru cei săraci și goi, pentru toți... / și-ai despicat în două istoria, / țăran de cremene, / cum n-a fost altul să-ți semene, / Horia!". Oprim aici transcrierea poemului, pentru a reține și aceste versuri semnificative, despre Eminescu: „peste-ale vremii tale putrede leneviri și glume, / — nou Adam —, / despicatu-i-ai acestui neam: / drumuri fără capăt, și datu-i-ai un nume / și cîntece ca de-nceput și de sfîrșit de lume..."

Protestul social e un filon fecund în lirica lui Aron Cotruș. Chiar dacă motivele, accentele, vocabularul se repetă cu o anumită monotonie în descrierea mizeriei țăranului ori a muncitorului, găsim în această arie numeroase poeme care, în nuditatea și asprimea lor caracteristică, reușesc să emoționeze, să ne imprime în memorie imaginea unei lumi nedrepte. Totuși, un anumit exces de „vînjoșenie" schematică nu poate fi trecut cu vederea, nici aici, nici în versuri de altă inspirație. Dinamic și vitalist, Cotruș se întoarce adesea la propriul eu, la *vrerile* și zbuciumările sale, schițîndu-și treptat un „portret" complex și contradictoriu, din care nu lipsește, pe lîngă trăsăturile remarcate înainte, un senzualism „demonic" și subtil totodată ce conferă străluciri și rafinament unei părți a poeziei sale. Iată doar cîteva linii din acel „portret" ce aduce multiple răsfrîngeri spre un eu colectiv: „Simt în sufletu-mi titanice ispite, / liniști de plumb, / furtuni nemărginite. / Prăpăstiile ca și piscurile mă cheamă, / mă sfîșiu între curaj și teamă... / sîngele-mi ce nu vrea să m-asculte / mă poartă, om cu pofte mari, pe drumuri multe...". Poetul vorbește, aproape totdeauna, deopotrivă în numele ființei colective care e țara sau în numele elementelor naturii. În această identificare stă și forța și slăbiciunea lirismului său, cînd străbătut de autentică vigoare, cînd prea discursiv și prozaic.

Poezia lui Aron Cotruș e un instrument de aspre impresionante rezonanțe, prin care sufletul acestui popor și al acestor locuri își cîntă străvechile-i dorințe de mai bine și de mai frumos, statornicele aspirații de a întemeia aici o dreaptă și strălucită civilizație.

VICTOR FELEA

Gib. Mihăescu

S-a născut la Drăgășani în ziua de 23 aprilie 1894.

Elev la Drăgășani, Slatina și Craiova. Student la Facultatea de drept din București.

Prezent, ca elev — ofițer, în tranșeele întîiului război mondial. Asemeni altor scriitori români din generația sa, va rămîne profund marcat de această dramatică experiență.

Debutează în „Luceafărul" (nr. 3—4, februarie 1919) cu povestirea Linia întîi.

Părăsind împreună cu Cezar Petrescu redacția gazetei bucureștene „Țara nouă", se stabilește pentru o vreme la Cluj (1920), unde se alătură grupului fondator al „Gîndirii". Colaborează la „Viața Românească", „Vremea", „Sburătorul", „Viața literară", „Universul literar", „Scrisul românesc", „Curentul", „Adevărul literar și artistic" ș.a. Retras la Drăgășani, trăiește solitar, dedicîndu-și ultimii ani de viață literaturii, astronomiei — o altă mare pasiune a sa —, măruntelor pricini judiciare ale podgorenilor... Continuă să scrie chiar și cînd evoluția necruțătoarei boli — ftizia — îl țintuiește la pat. Moare la 19 octombrie 1935, în plină maturitate creatoare.

OPERA: La „Grandiflora", *povestiri, ed. Scrisul românesc, 1928;* Pavilionul cu umbre, *piesă, jucată la Teatrul Nat. București, stagiunea 1927—1928, în volum: Scrisul rom. 1928;* Vedenia, *povestiri, Cartea românească, 1929;* Brațul Andromedei, *roman, 1930;* Rusoaica, *roman, 1933;* Femeia de ciocolată, *roman, 1933;* Zilele și nopțile unui student întîrziat, *roman, 1934;* Donna Alba, *roman, 1935.*

Soartă ciudată întîrzie pînă astăzi includerea lui Gib. I. Mihăescu în categoria „cazurilor rezolvate" ale istoriei și criticii noastre literare. Chiar recenta „redescoperire" (și reintegrare) a operei sale urmează o cale prudentă, ezitantă în rostirea unui verdict. Nu mai puțin prolific decît alți scriitori interbelici, nelipsindu-i nici acele trăsături de ordin biografic și literar care incită ori dezvoltă investigația și interpretarea, Gib I. Mihăescu se bucură, încă, de prea puțină atenție: retipărindu-l am moștenit și perpetuăm, se vede, îndoielile și confuziile contemporanilor săi. Odată cu opera sînt reiterate vechi controverse. Nu ignorăm, desigur, cele cîteva comentarii existente, dar ni se par insuficiente în raport cu valoarea prozatorului și, mai ales, în comparație cu numărul celor dedicate altor reprezentanți ai respectivei perioade.

Gib. I. Mihăescu este un patetic căutător de himere. Socotit fie „producător de obsesii" (dar trivial în substanță — E. Lovinescu), fie „expresionist" (Călinescu), neiertîndu-i-se (prin confundare cu personajele sale...) „naturalismul", „erotismul", „bovarismul" unei bune părți din operă, fie „primul romancier dostoievskian", prozatorului nu i se poate nega originalitatea. Refuzul convenției, culoarea adesea explozivă a cadrelor, saltul în fantastic, sarcasmul, visul sînt reperele care îi delimitează teritoriul. Cîteva date autobiografice decelabile în romane (mai ales) — războiul, studența întîrziată, traiul în orășelele provinciale ale Munteniei — nu ne împiedică a-i recunoaște forța imaginației, patosul evocării.

Erotica, întotdeauna descifrată ca o luptă inegală între aspirație și realizare, constituie tema fundamentală a prozelor sale. Andrei Lazăr, Ragaiac, Mihnea Băiatu, Mihai Aspru, sau eroii din povestirile *Urîtul*, *Între porțelanuri* ș.a. sînt protogoniști și victime ai acestei lupte, personaje memorabile, cu o furtunoasă evoluție, alcătuind o tipologie aparte. Cu realizări superioare în *Rusoaica* și *Donna Alba*, romancierul Gib. I. Mihăescu — opiniile converg în acest

sens — cedează întîietatea nuvelistului. Poate și pentru că ultimul e mai lesne de așezat într-o tradiție, într-un stil. Proză febrilă, vie, cu nuanțe de oralitate. Anecdoticul din *La „Grandiflora"*, ironia din *Urîtul*, trama polițistă din *Tabloul*, fabulosul din *Troița* și *Vedenia*, atmosfera halucinantă din alte povestiri constituie tot atîtea incursiuni într-o lume umbrită, unde doar aparent nu se întîmplă nimic și unde imaginația, visul, temerile, obsesiile, detonează realitatea pe neașteptate: nu în sensul unei eliberări, unei expieri ci în acela, entropic, al invadării ei cu temperatura înaltă a dramei, a convulsiei psihice.

Războiul — un alt cadru zugrăvit cu predilecție în prozele scurte ale lui Gib. I. Mihăescu...

Poate că noile generații de cititori se apropie cu interes mai mare de romanele acestui — încă neelucidat de către critică — prozator. Justificările nu sînt greu de găsit, atît în materia, în factura lor tematică (erotică în primul rînd, dar să nu uităm paginile cu adîncă rezonanță socială: *Brațul Andromedei*, *Donna Alba!)* cît și în orientările de gust survenite între timp care fac din roman principalul protagonist al scenei literare. Întîiul din seria celor cinci romane semnate de Gib. I. Mihăescu, purtînd semnele unei insuficiente concentrări stilistice și compoziționale, *Brațul Andromedei* se înrudește prin subiect cu *Steaua fără nume*, piesa lui M. Sebastian. Andrei Lazăr este un Miroiu, incapabil însă de a opune degringoladei erotice ori politice reveria senină, fuga în abstract. *Zilele și nopțile unui student întîrziat* și apoi *Donna Alba*, păstrînd în atenție același ideal al iubirii, imposibil de atins, acea căutare a imaginii clădită pe utopii a femeii, ideal mereu în conflict cu moravurile curente, cu impermeabilitatea socială, cu inadaptarea eroilor, sînt romane mai grave, mai atent construite sub aspect psihologic. *Femeia de ciocolată* n-a întrunit, la apariție, nici un sufragiu. În centrul acestora, iradiindu-le, compensîndu-le imperfecțiunile, stă capodopera scriitorului: romanul *Rusoaica*. Drama erotică are aici atmosferă, tensiune... Paradoxal! Căci datele sînt înscrise într-un cadru ireal, oricum lipsit de autenticitate, iar „căutarea" are o turnură de aventură în senzațional. Raportul *ideal/precar* (realitate imediată!) nu mai poate funcționa. Multe pagini amintesc „așteptarea" buzzati-ană, dar efectul e invers, psihoza lui Ragaiac vine dinspre abstract către concret, este psihoza concretizării.

Ultimii cinci ani de activitate ai prozatorului au fost anii edificării unei opere romanești. Travaliul n-a putut fi dus la capăt. Va fi fost, aceasta, marea sa — posibilă — izbîndă? Alături lui Cezar Petrescu dar, prin afinități mai discrete, lui Camil Petrescu ori Anton Holban, Gib. I. Mihăescu se înscrie cu opera sa în acele „decenii de aur" ale literaturii noastre. Să-i recunoaștem realele merite și să așteptăm monografia care să ni-l redea pe deplin.

M. C. RUNCANU

G.M. Zamfirescu

S-a născut la 13 octombrie 1898, în București. A murit la 8 iulie 1939, în București.

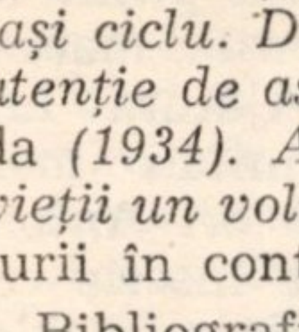
Urmează școala primară și șase clase liceale în capitală, între anii 1905—1916. Întrerupe studiile o dată cu intrarea României în război. Este combatant.

Debutează în Literatorul *lui Macedonski, în numărul din 24 aug. 1918.*

Urmează o activitate publicistică susținută. Din noiembrie 1923 tipărește, la Satu-Mare, revista Icoane maramureșene *(zece numere). Tot aici debutează editorial cu volumul de proză* Flamura albă *(1924). În 1927 are loc premiera piesei* Domnișoara Nastasia, *text de referință al dramaturgiei interbelice. În 1931 publică romanul* Madona cu trandafiri. *Inaugurează, în 1933, ciclul epic „Bariera", cu romanul* Maidanul cu dragoste *(„Primăvara") urmat, în 1936, de* Sfînta mare nerușinare *(„Vara"), a-*

poi, în 1938, de Cîntecul destinelor *(„Popas între anotimpuri"). Postum, în 1946, apare romanul neterminat* Bariera *(„Toamna"), proiectat în cadrul aceluiași ciclu. Din creația dramatică merită atenție de asemeni* Idolul și Ion anapoda *(1934). A mai publicat în timpul vieții un volum de critică teatrală,* Mărturii în contemporaneitate *(1938).*

Bibliografie critică: *G. Călinescu, în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *1941; E. Lovinescu, în* Scrieri, *Ed. Minerva, 1970, vol. 2; Perpessicius, în* Opere, *Ed. Minerva, 1973, vol. 6; Valeriu Râpeanu,* G. M. Zamfirescu, *E.P.L., 1958; Mircea Zaciu, în* Masca geniului, *E.P.L., 1967.*



eorge Mihail Zamfirescu ilustrează un tip de proză controversat, insolit nu doar ca sursă de inspirație, ci și prin noul tip de subiectivitate a evocării, polemic în subtext atît cu proza poetică de sorginte sămănătoristă, cît și cu realismul rebrenian. Esențial confesivă, proza citadină la începuturile ei trece, în spațiu românesc, printr-un stagiu de acomodare cu noile structuri sociale în formare. Acum se afirmă așa numita literatură a periferiei, altceva decît proza mahalalei (a unui Caragiale de exemplu), noțiune acoperind mai degrabă un conținut etic decît o realitate geografică. Încă în deceniul al treilea al secolului apar autori al căror mediu de investigare este lumea nouă, cu norme de existență și o coloratură specifică, a cartierelor mărginașe. *Domnișoara din strada Neptun,* a lui Felix Aderca, parțial *Tinerețea Casandrei* de Vasile Demetrius, apoi romanul de observație socială corosivă al lui Carol Ardeleanu *(Diplomatul, tăbăcarul și actrița,* 1926), teatrul lui Mihail Sorbul, primele tentative epice ale lui G. M. Zamfirescu — conturează în linii mari o modalitate epică distinctă, o ipostază aparte, specifică, a citadinismului în literatura română. Caracteristicile ei de bază ar fi: patetismul, pitorescul, excesul de confesiune, cruzimea „naturalistă" a observației, natura oarecum statică a evocării, în pofida unei densități faptice puțin comune. Treptat se instituie, prin noi sedimentări, o tradiție; o realitate obiectivă dar și sufletească își creează modelele, miturile, tipurile proprii de sensibilitate. Romanul document, împrumutînd mijloacele reportajului, alimentat de observația nudă, exterioară (gen Carol Ardeleanu), este concurat tot mai mult de epica autobiografică, a experiențelor existențiale decisive, de proza despre copii și adolescenți a unui Ion Călugăru, de evocare a spațiului concentraționar (I. Peltz), cu implicații psihologice complexe, de încercarea de a capta, pe retina sensibilă a unor conștiințe în formare, amprenta sufletului colectiv în formele sale deviate, elementare. O literatură fără eroi, însă ticsită de întîmplări, extrasă din pasta vie a accidentului cotidian, atentă la spectacolul mizeriei în formele sale extreme, la limita umanului. Personajul unic al acestor evocări este periferia românească a începutului de secol XX, spațiu labil, al tuturor mutațiilor și metamorfozelor, mediul ostil pervertind conștiințele, lumea fără viitor, fără trecut, a existențelor provizorii.

Maidanul cu dragoste, roman reprezentativ al lui G. M. Zamfirescu, e un tablou încărcat, frescă în tușe violente a vieții periferiei. În ciuda aglomerării

detaliilor, sau tocmai de aceea, ansamblul dă impresia unui deficit de mișcare. Nenumărate fire se întretaie, sînt conduse în paralel, se suprapun, fără grija deosebită pentru legile compoziției. Există o temă, mai puțin însă un subiect unitar, acțiune epică propriu-zisă. Ceea ce ne oferă autorul în cîteva sute de pagini este o galerie de portrete, tipuri comportamentale, „cazuri" pitorești, ipostaze diverse ale instinctualității. Individualizările sînt sumare, strict funcționale. Reducția psihologică e împinsă pînă la șarjă și caricatură. În prim plan se află scenele de grup, „filmările" de la semidistanță. G. M. Zamfirescu înregistrează în primul rînd gestica, „spectacolul", „împletirea" destinelor. Personajele cărții evoluează pe aceeași „scenă" a casei de raport a Salomiei. Curtea este locul predilect al „confruntărilor". Avem în colaj romanul mai multor familii, fiecare în alt fel singulară, sfidînd obișnuitul. Alăturate însă, puse față în față, cazurile devin reprezentative, categorii relativ ușor identificabile. Există prolet-arul industrial (tatăl lui Iacov, Paler, Gore), micul meseriaș, revoluționar de profesie (Ivan), negustorul (Tino Stavros), taraților fizic (Mădălina picior-de-lemn, Tinca oloaga), prăvăliașii (cei doi ilfoveni), cei „ajunși" (meșterul Bela), inconeții (Iacov, Fana), prostituatele. Chiriașii „casei cu scandal" formează un „clan", aparte, al desmoșteniților soartei. Totul se petrece în plină lumină. Cele mai ascunse secrete sînt bun comun. Există un ritual al acceptării în comunitate, constînd din umilirea, aneantizarea veleităților individuale. Acceptarea în grup înseamnă anulare, resorbirea în fluidul voinței celorlalți. Viața fără taine — acesta ar fi infernul, în viziunea sumbră a autorului. Totul poate fi terfelit, batjocorit, adus la măsura comună; există un patetism al degradării umane, o voluptate a perseverenței în rău pe care anti-eroii lui Zamfirescu o trăiesc cu intensitate. Maro, „Idolul din vis" al lui Tino Stavros, este o „victimă" care își adoră călăul, soțul cu care nu poate face dragoste, înlocuit în pat cu Nedu, tînăr viguros și redus, pe care nu-l iubește însă. Safta lui Gore, fostă „șanteză", își înșeală bărbatul cu „nașul", șeful acestuia, apoi cu șeful șefului, nu fără „justificări" și scrupule, ca în cele din urmă să practice viciul în sine, din „convingere". Cele două surori mai mari ale Fanei, Sultana și Domnica, prostituate, foste fecioare înșelate, își „cîștigă pîinea" nu doar în orele de „slujbă" ci și în afara lor, „la domiciliu". În această faună, norma este lipsa normelor, egoismul atroce. Viața este simplă reproducere, supraviețuire. Justiția, legea, ajung aici deformate, haotice. E un tărîm al nimănui unde suverană este schimbarea. Instanța supremă în acest *no man's land* de „dincolo de barieră" este „soborul țațelor", conclav grotesc al trivialității, al demistificării. Episodul, realizat în culori tari, este o sugestivă parodie a inițierii. Autorul are intuiția psihologiei de grup; sesizează, cu remarcabilă pătrundere, mobilurile elementare, primitivismul comportamentelor, natura instinctuală a existenței pe o anumită treaptă a socialului. Compasiunea merge, în acest tip de proză, mînă în mînă cu cruzimea notației, cu sesizarea automatismelor umane, a formelor repetitive, structurilor inautentice. Adevărul vieții devine aici viața ca mascaradă, ceremonie a sfîrșitului. G. M. Zamfirescu este în acest punct în consonanță cu I. Peltz, cel din *Foc în hanul cu tei* și în special *Calea Văcărești*. La acesta din urmă pentru înscenarea unui ritual, a unui epilog complicat, amplificat, în registru sfîrșitul, moartea e un pretext, cadru exclusiv ironic. G. M. Zamfirescu e mai puțin reținut. Tonul său are o altă intensitate. Evocarea e colorată afectiv, încărcată de comentarii, explicații, într-un stil debordant, excesiv. Percepția frustă, vigoarea observației salvează întregul, minat frecvent de discursivitate.

Predilecția pentru modurile limită, complicate, ale umanului, pentru psihologiile încărcate, naturile violente, îl apropie — s-a spus — pe G. M. Zamfirescu de modele mari ale literaturii ruse. O influență, însă supravegheată, bine filtrată, există. Ea ține mai mult de atmosferă, de o anume predispoziție temperamentală, în teatrul lui Zamfirescu mai ales. Picarescul nuvelelor lui Gorki este totuși altceva decît lumea

„de dincolo de barieră", a periferiei autorului român, *Domnișoara Nastasia*, la alt diapazon, un reflex al aceleiași realități, autohtone, o creație originală, de mare forță. Eroina piesei aduce, față de galeria figurilor din proza autorului, o altă încărcătură emoțională, o notă de dramatism, suflul tragic al fatalității. Se poate distinge și aici ceva din forța întunecată a dramei tolstoiene. Însă natura conflictului, analiza pasiunii, rigoarea și echilibrul întregului dau *Domnișoarei Nastasia* statutul unei creații de referință a dramaturgiei naționale. Deosebit de proza autorului, unde accentul cade pe latura pitorească, cu interesul pentru detalii, date senzaționale, insolitul pasiunilor, în teatru — în *Domnișoara Nastasia* în primul rînd — izbitoare e sobrietatea. Spectacolul exterior e înlocuit de aventura interioară, burlescul — de tragismul autenticității. Autor a numeroase alte piese de teatru (pe lîngă *Idolul și Ion Anapoda*, — *Cuminecătura*, *Fu poruncă de la Suceava*, *Sam*, *Adonis*, *G.R. 8*, ultimele trei interesante ca experiment, sincrone cu tendințele novatoare ale epocii), G. M. Zamfirescu s-a impus în conștiința literară a timpului ca autor al *Domnișoarei Nastasia*. Împreună cu *Maidanul cu dragoste* ea constituie un diptic remarcabil, suficient pentru a asigura autorului lor un loc în istoria valorilor autentice.

ION MARCOȘ

Anton Holban

S-a născut la 10 februarie 1902, în Huși, județul Vaslui. A murit la 15 ianuarie 1937, în București.

Liceul la Huși, Focșani și București. Bacalaureatul trecut cu „foarte bine" (iunie 1921).

După absolvirea, în 1924, a Facultății de litere din București, secția franceză, pleacă în Franța pentru un doctorat pe care nu-l va finaliza.

Debutează în Mișcarea literară *a lui Liviu Rebreanu, publicînd în nr. 5/1924 articolul* Muzeul din Fălticeni, urmat în *numerele 11, 12, 17 de alte însemnări despre fenomenul plastic românesc.*

Debutează în 1929, în volum, cu Romanul lui Mirel, *bucurîndu-se de aprecierile elogioase ale criticii, în frunte cu Eugen Lovinescu.*

Opere antume: Romanul lui Mirel, *Editura Ancora, 1929;* O moarte care nu dovedește nimic, *Editura Cugetarea, 1931;* Parada dascălilor, *Editura Cugetarea, 1932;* Ioana, *Biblioteca „Ritmul verii", Tipografia Zarand, Brad, 1934.*

În volume colective: Castele pe nisip, *în volumul* Nuvele inedite, *Editura Adevărul*, 1935.

Opere postume: Halucinații. *Nuvele. Cu un portret al autorului. Editura Vremea, 1938;* Parada dascălilor, *Editura de stat pentru literatură și artă, 1958;* Opere, *I. Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram. Editura Minerva, 1970;* Bunica se pregătește să moară. *Schițe, nuvele, note de călătorie, ediție îngrijită, prefață cu tabel cronologic de Elena Beram. E-*

ditura Minerva, 1971; Jocurile Daniei. *Texte îngrijite și adnotate de Nicolae Florescu. Postfață de Mihai Gafița. Editura Cartea românească, 1971;* Opere, *II. Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram. Editura Minerva, 1972;* Opere, *III. Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram. Editura Minerva, 1975;* Pseudojurnal. *Corespondență, acte, confesiuni. Ediție îngrijită de Ileana Cornea și N. Florescu. Prefață și note de Nicolae Florescu. Editura Minerva, 1978.*

Referințe critice: *Eugen Lovinescu,* Istoria literaturii române contemporane, *1900—1937, Editura Librăriei Socec, 1937; Perpesicius,* Anton Holban: „O moarte care nu dovedește nimic"; „Parada dascălilor", *în Mențiuni critice, vol. 4, Fundația pentru literatură și artă, 1938; Paul Georgescu,* Un analist, *Prefață la volumul* Parada dascălilor, *Editura de Stat pentru literatură și artă, 1958; Nicolae Manolescu,* Lecturi infidele, *Editura pentru literatură, 1966; G. Călinescu,* Profiluri: Anton Holban; Anton Holban: „Ioana", *în vol.* Ulysse, *Editura pentru literatură, 1967; Ov. S. Crohmălniceanu,* Literatura română între cele două războaie mondiale, *I, Editura pentru literatură, 1967; Vladimir Streinu,* Anton Holban: „Ioana"; Necrolog, *în vol.* Pagini de critică literară, *II, Editura pentru literatură, 1968; Pompiliu Constantinescu,* Anton Holban: „Romanul lui Mirel"; „O moarte care nu dovedește nimic"; „Parada dascălilor"; „Ioana"; Anton Holban, *în vol.* Scrieri, *3. Editura pentru literatură, 1969; Al. Călinescu,* Anton Holban, complexul lucidității, *Editura Albatros, 1972.*

Literatura obsesională a lui Anton Holban este expresia unei acerbe lupte cu timpul și contradicțiile patetice ale unui temperament înclinat spre neurastenie. În ciuda carierei sale literare neîmplinite, prin ceea ce a realizat scriitorul participă în mod esențial la cristalizarea formulei analitice a romanului românesc interbelic, fapt de care critica a fost conștientă chiar din momentul afirmării sale ca prozator. Holban a debutat și a evoluat într-un climat de exigență estetică și într-un moment de mare dezvoltare a romanului românesc, experimentînd inedit jurnalul introspectiv, redactat într-un stil nervos și uscat, cu mărturisite intenții polemice la adresa scrisului calofil, genul Ionel Teodoreanu.

Romantic prin temperament, clasic prin cultură, modern prin neliniștile tipice acestui secol, prin problematica existențială a literaturii sale, Anton Holban a suscitat atenția criticilor mai ales din două puncte de vedere: filiația literară și cerebralitatea analizei sale. Critica antebelică este tentată să-l consider pe Holban, scriitor fără tradiție pe sol românesc, raportîndu-l la psihologismul francez (M-me de La Fayette, Fromentin, Benjamin Constant) sau la modernii Marcel Proust și André Gide. G. Călinescu, insistînd asupra gidismului lui Anton Holban, îl tratează la *Epica experiențialistă*, Eugen Lovinescu îl include la *Epica autobiografică*, Pompiliu Constantinescu definește opera lui „proustianism în miniatură", Eugen Ionescu, dimpotrivă, îl disociază net pe Holban de Proust, care este „epic interior" și-l apropie de Amiel, un „descriptiv interior" ca și prozatorul român, partizan al artei „estetice". Critica postbelică, preluînd sugestii ale exegezei interbelice, insistă ceva mai mult asupra implantării lui Holban în tradiția autohtonă (Paul Georgescu — proza eminesciană a *Geniului pustiu;* N. Manolescu — medelenism în *Romanul lui Mirel*, analiza lucidă a pasiunii în *Adela* de Ibrăileanu), deschizînd drumuri noi în analiza prozei holbaniene prin asocierea cu literatura existențialistă.

G. Călinescu a văzut în Anton Holban pe „stăpînul unei inteligențe și al unei culturi ieșind din comun". Faptul se reflectă într-o eseistică notabilă, în narcisismul estetic din opera sa, precum și în acel dominant complex al lucidității care-i marchează literatura. Eseistica lui Holban prezintă mai puțin un interes în sine și mai mult unul de reper pentru interpretarea operei. Colajul de articole dedicate lui Proust (publicate între 1932—1937 în *România literară, Vremea* și *Azi)* este, după opi-

nia noastră, definitoriu pentru înțelegerea diferenței specifice a literaturii lui Holban în contextul unei vii receptări a proustianismului în România. Holban a parcurs romanul lui Proust într-o lectură de identificare, descoperind asemănări biografice, temperamentale, corespondențe de jocuri sufletești. Trebuie să subliniem însă, de la început, dubla sa atitudine față de romanul lui Proust: de admirație și de rezervă. Admirația o acordă psihologismului proustian, rezerva o manifestă tocmai față de reforma estetică săvîrșită de Proust, judecînd-o după normele realismului din secolul al XIX-lea. Pe Holban îl deranjează în romanele lui Proust bruscarea coerenței logice a acțiunii, nivelarea faptelor, „principiul neterminatului". Ca interpret al structurii literare proustiene, Holban se dovedește a fi partizan al clasicismului racinian, al geometrismului estetic. Atît în analiza imagisticii lui Proust, cît și în caracterizarea personajelor, ceea ce îl fascinează și îl intrigă deopotrivă pe Holban este tocmai fluidul imprevizibil al narațiunii și pluralitatea de universuri interioare flotante, care populează opera proustiană. Ochiul lui Holban, format la școala clasicilor francezi, sancționează structura narativă proustiană în direcția în care ea se dovedea revoluționară.

Amplul studiu asupra lui Proust pe de-o parte și opera însăși pe de altă parte nu ne permit să vorbim, în cazul lui Holban, de un proustianism de esență. Complexul lucidității sub semnul căruia stă întreaga literatură holbaniană este neprielnic evocării magice a realului în care Proust caută imaginarul. „Cruzimea estetică" a lui Holban, remarcată de la debut de E. Lovinescu, caută dimpotrivă în realitatea trăită adevărul cît mai exact, în spiritul literaturii autenticității promovate de cenaclul *Sburătorul*. În acest sens trebuie să dăm dreptate lui Holban cînd recunoaște pe Hortensia Papadat-Bengescu ca singura sa influență literară. Disecția psihologică necruțătoare și deromantizarea romanului, inițiate la noi de „marea europeană", l-au încurajat pe Holban în direcția analizei à froid.

Prin efortul de demistificare, de anulare a oricărei tente idilice în analiza sentimentelor, Anton Holban lua și el parte la deromantizarea romanului românesc.

Modernitatea prozei holbaniene ține mai mult de problematica ei și mai puțin de inovațiile formale. Holban a circumscris cel dintîi la noi tema vidului existențial. S-ar crede că tripticul său romanesc *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana*, *Jocurile Daniei*, dedicat cuplului erotic, este o arenă a pasiunii dezlănțuite. Nimic mai eronat decît o asemenea presupunere contrazisă de realitatea romanelor. Conceptul care după opinia noastră aderă la mecanismul vidului erotic din proza holbaniană este cel al *medierii*, pe care René Girard l-a folosit în explicarea unor dimensiuni fundamentale ale romanului european. Mitul personal, instinctul tiraniei, cerebralitatea, cultura, triunghiul erotic — iată factorii prin care se realizează medierea, adică transformarea dorințelor spontane în dorințe imitate.

Considerăm că este esențială în înțelegerea personajului masculin din opera lui Holban relevarea faptului că la baza coeziunii acestui personaj stă un fenomen de prelungire, de conservare a psihismului juvenil recognoscibil în unele din reacțiile acestui personaj. Prima și cea mai importantă manifestare a acestui psihism ni se pare a fi mitul personal. Relațiile pe care le va angaja Mirel sau Sandu cu ceilalți vor fi, în primul rînd, mediate de acea „reprezentare nemăsurată de sine", de mitul său în comparație cu care siluetele celorlalți apar în general micșorate. Voința dominatoare este o componentă de prim rang a mitului personal. Descinderea lui Mirel la conacul familiei are semnificația ascunsă a subminării puterii Tatei. În forul său interior, Mirel abolise autoritatea „zeului" care se cheamă Tata, dar ea continuă să rămînă funcțională pentru ceilalți. Tata și Mirel reprezintă două autorități concurente, dar de naturi cu totul deosebite. Una e a șefului de clan, cealaltă la care aspiră Mirel este a artistului care se vrea recunoscut de obște. Sfera audienței se va restrînge în celelalte romane de la întreaga familie la femeia iubită.

Mediatorul cel mai atroce care deviază spontaneitatea sentimentelor în proza lui Holban este conștiința de sine exacerbată. Mitul personal se întinde copleșitor peste romanul *O moarte care nu dovedește nimic*, strivind personalitatea Irinei, care din această pricină nu este nici radiografia geloziei, nici a indeciziunii erotice, ci a incapacității de a iubi. Cultura devine în contextul romanului un cod opac prin care se escamotează sentimentele inautentice. E suficient un singur gest din partea Irinei, cel definitiv, pentru ca imaginea ei „să crească în sufletul nostru inegalat de nobilă, de pură, de tristă", cum frumos a spus Eugen Ionescu. Sandu experimentează asupra Irinei instinctul de dominare a celuilalt, expresie a unui grav defect de asigurare interioară.

În romanul *Ioana*, sentimentele dobîndesc aspectul dublei medieri. Fiind în parte un alter ego feminin al lui Sandu, Ioana opune acestuia propriul ei mit. E amuzant pentru cititor, dar dramatic pentru eroii din Ioana, să-i urmărească cum se suspectează și se învinovățesc reciproc de orgoliu excesiv. Avem de-a face cu o relație în care fiecare iubește pe celălalt pornind de la sine, nu de la celălalt. Dubla mediere golește sentimentul de căldura lui naturală, împingîndu-l pînă la ură. Ioana îi reproșează lui Sandu că e o mașinărie și că-i lipsește umanitatea, la rîndul lui Sandu face planuri de fugă, mărturisind că o urăște. Lupta dintre ei nu se încheie printr-un armistițiu între stăpîn și sclav, devenind absurdă, prin permanentizare și tragică, prin lipsa unei soluții.

În *Jocurile Daniei*, comparativ cu *O moarte care nu dovedește nimic*, raportul stăpîn-sclav se inversează. Dania este o stăpînă față de Sandu și la rîndul ei sclava unui sistem concentric al tiraniei, care începe de la narcisismul ei și se extinde la familia și ambianța socială care o manipulează. Iubirea Daniei este denaturată de viața ei cotidiană impersonală și de o existență reificată. Rochiile pentru Dania pot deveni un surogat de fericire, ținînd locul substanței interioare. „Jocurile" Daniei sînt expresia cea mai pură a medierii. Vidarea relațiilor umane de omenesc se exprimă prin abstractizarea sentimentelor. Ca victimă a Daniei, Sandu este un Sisif în încercarea lui disperată de a adînci legătura lor. Aspirație deșartă, simbolizată excelent de mitul modern care este telefonul.

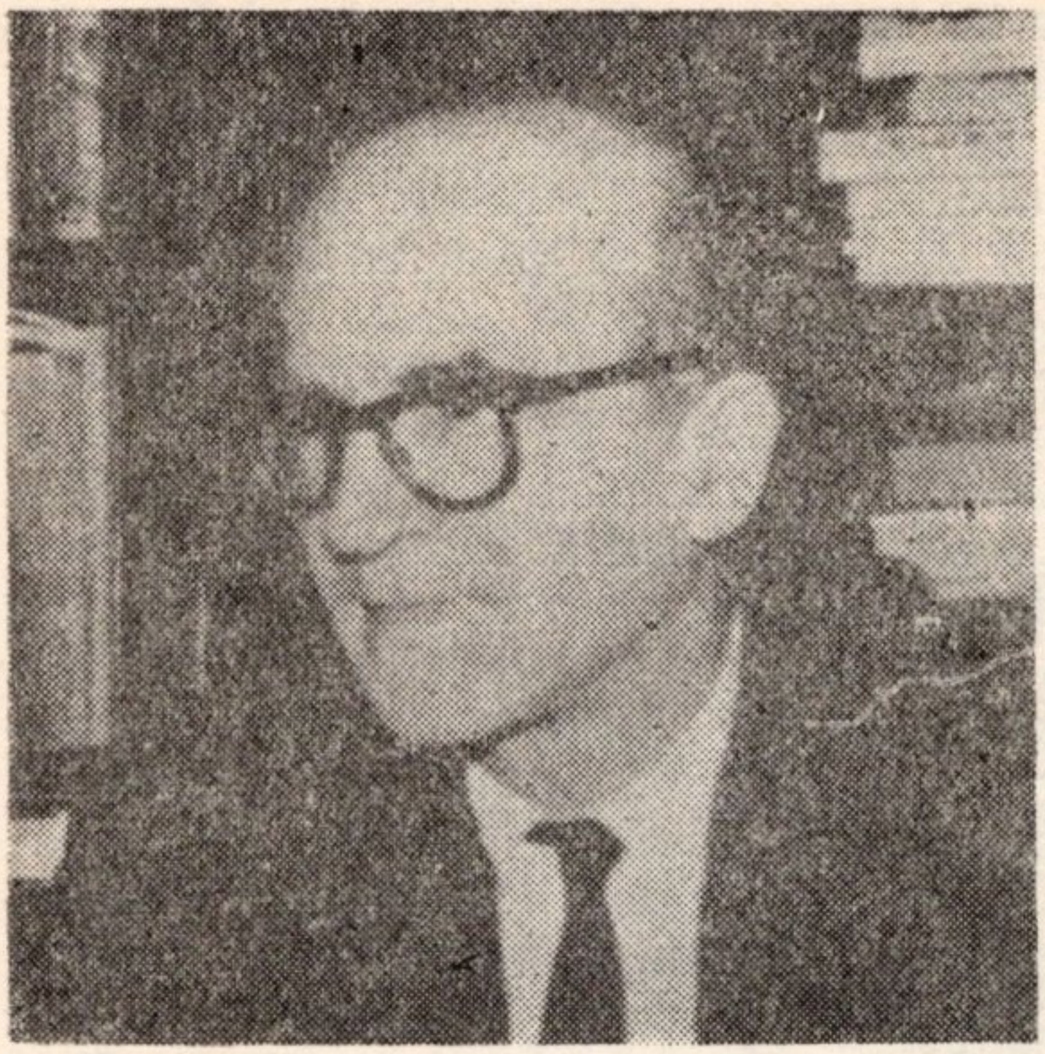
Așa cum s-a remarcat în critica mai recentă, literatura lui Holban conține implicații și sugestii comune cu aria orientărilor existențialiste. Pasiunea scrutării exacte a labirintului lăuntric, accentul pus pe chinul existenței ca la Kierkegaard, explorarea reacțiilor angoasante, înregistrarea înstrăinării de sine, exprimarea sarcasmului la adresa „impersonalului" cotidian, a tiraniei mediocrului, iată cîteva din problemele inedite în literatura română în momentul apariției operei lui Holban. Astfel încît Anton Holban figurează, după opinia noastră, printre pionierii unui existențialism literar românesc.

SILVIA UDREA

Mircea ELIADE

Pseudonimul lui Mircea Ieremia (oficializat de părinte, după clasicul român Ion Heliade-Rădulescu.) S-a născut la 9 martie 1907 la București. Trăiește actualmente în străinătate, la Chicago, (în SUA) unde îndeplinește funcția de profesor titular de istoria religiilor.

A urmat școala elementară și liceul „Spiru Haret" din Capitală, între 1917—1925; după care a frecventat cursurile facultății de filosofie și litere a Universității din București între 1925—1929. A primit în 1929 o bursă de studii importantă pentru India, din partea Maharajahului Manindra Chandra Nandi de Kassinbazaar, pe o durată de trei ani, la Universitatea din Calcutta. În 1932 a devenit doctor în indianalogie la aceeași universitate.



Debutează în 1925 în „Cuvîntul“ cu articole despre magie, metempsihoză, filosofie, virilitate, asceză, indianism etc. apoi concomitent la „Gîndirea“ (Cluj), „Vremea“, „Revista fundațiilor regale“, „Reporter, „Cuvînt liber“, „Rampa“. Debutează în volum în 1930, cu romanul inspirat din evenimente și realități ale vieții indiene: Isabel și apele diavolului.

Opere fundamentale: Soliloquii, eseuri, 1932; Maitreyi, *roman 1933;* Întoarcerea din rai, *roman, 1934;* Lumina ce se stinge, *roman 1934; India, carnet de drum, 1934; Oceanografie, eseuri, 1934; Șantier, roman „indirect“, 1935; Alchimia asiatică, eseu, 1935; Huliganii, I, II, roman, 1935; Domnișoara Cristina, roman 1936;* Yoga. Essay sur les origines de la mystique indienne, *eseu, Paris, 1937;* Scrieri literare, morale și politice de B. P. Hașdeu, *ediție critică în 2 volume îngrijită de M. Eliade, 1937;* Nuntă în cer, *roman, 1937;* Șarpele, *roman, 1937; Editează revista* Antois, *Paris, 1938;* Fragmentarium, *eseuri, 1939;* Secretul doctorului Honigberger, *nuvele, 1940;* Mitul reintegrării, *eseu, 1939—1940.*

Referințe critice: *Eugen Lovinescu,* Epica autobiografică: M. Eliade, *în* Istoria literaturii române contemporane, *1900—1937, 1937; G. Călinescu,* Filozofia „neliniștii“ și a „aventurii“, literatura „experiențelor“, *în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *București, 1941; Șerban Cioculescu,* Aspecte epice contemporane: „Lumina ce se stinge“, *Revista fundațiilor regale, nr. 1, 1935;* Șantier, *R.F.R., nr. 7, 1935;* Huliganii, *R.F.R., nr. 3, 1936; Pompiliu Constantinescu,* M. Eliade: „Isabel și apele diavolului“, „Maitrey“, „Întoarcerea din rai“, „India“, „Șantier“, „Huliganii“, „Domnișoara Cristina“ ... Șarpele, Soliloquii, *în* Opere, *E.P.L., București, 1967. Perpessicius,* M. Eliade: Isabel și apele diavolului, *în* Mențiuni critice, *II, 1936; Ion Chinezu* „Întoarcerea din rai“, Lumina ce se stînge, *în* Gînd românesc, *nr. 3 și 7, 1934; Eugen Ionescu,* Identitatea contrariilor, *în* Nu, *Ed. Vremea, București, 1934.*

Sorin Alexandrescu, M. Eliade, scriitor, *Secolul* **XX**, *nr. 9—10 1968; Ștefan Bănulescu,* Mircea Eliade, *în „Amintiri“, Ramuri, V, nr. 7, 1968; Zoe D. Bușulenga,* Un filosof al miturilor, *Sec. XX, nr. 9, 1967; Ion Bălu,* M. Eliade, prozator, Începuturile, *Steaua, nr. 10, 1960; Ov. S. Crohmălniceanu,* Literatura română între cele două războaie mondiale *(proză) 1967; Florin Manolescu,* Despre „Maitrey“, „Nuntă în cer“, *România literară, nr. 10, 1970;* Nicolae Manolescu, *Însemnări disparate despre M. Eliade, Tribuna, nr. 6, 1970; Dumitru Micu,* Proza lui Mircea Eliade *în* Limbă și literatură română, *vol. XVI, 1968; Ion Negoițescu,* Mircea Eliade, în Limbă și literatură română, *vol. XVI, 1968;* Ion Negoițescu, Mircea Eliade, sau de la fantastic la oniric, *în* Viața românească, *nr. 2, 1970; Marin Sorescu,* Interviu cu M. Eliade, *în Luceafărul, nr. 33, 1968; Mariana Șora,* Unde și interferențe, *1969; Al. Piru,* Varia („Amintirile unui orientalist“), *Ed. Eminescu, 1973; Augustin Pop* „Un roman indirect“ (Șantier), *în Echinox, Cluj. nr. 7—8, 1976; Ion Pop,* Repere pentru o mitologie românească, *în Echinox, nr. 3—4, 1977.* Cahiers de L'Herne, 1978.

Mircea Eliade a lăsat în România, la 33 de ani, o operă pe care alți scriitori ar fi produs-o într-o viață întreagă. Conștiință europeană încă din tinerețe, el a fost un pionier al literaturii autenticității la noi, în același timp cu Camil Petrescu (1933) cînd lui M. Eliade îi apare *Maitreyi,* iar lui Camil cel mai programatic roman al

său, dosar de experiențe, *Patul lui Procust*. Romanele lui Mircea Eliade sînt „caiete" sau „jurnale" consemnînd fapte „spontane", „brute", „nesofisticate", devenind astfel documente ale autenticității fruste a unei generații; sau ale autentticității unei societăți. Eliade utilizează *jurnalul* în structura romanelor sale în cu totul altă manieră artistică decît cele statornicite de pildă în romantism (vezi ideea jurnalelor găsite: „jurnalul e al meu", afirmă el) și este aici depășirea oricărei convenții literare stereotipe și vechi, stabilindu-se într-una nouă, de dragul purității adevărului; iar caracterul de *neprelucrat*, de *caiet personal* rămîne voit, în numele experienței și al autenticității, cum sugerează programatic un personaj în *Întoarcerea din rai:* „autenticitate, jurnal intim, spovedanie dorim, despre toți și toate". Aceste concepții tehnico-formale i-au permis lui Mircea Eliade să aducă și să recreeze în literatură personaje întîlnite în viață, figuri întîlnite sau cunoscute; și să se aducă în primul rînd pe sine; „un om care a putut crea o singură dată un personaj (scriitorul se referă la indianca Maitreyi Devi) nu va putea rata niciodată *un om viu*" (*Șantier*), în autenticizarea și eternizarea sa în literatură. Mircea Eliade a fost însă, încă din tinerețe, o personalitate dublă: un romancier realist în egală măsură cu un savant erudit în istoria religiilor, lucru ce nu poate fi ignorat nici o clipă în evaluarea cazului acestui mare scriitor de excepție al literaturii române, căci a existat întotdeauna o dependență între scrierile pur literare ale lui Eliade și cele teoretice, savante, ale sale, dependență ce l-a purtat spre concluzia că numai revitalizarea și reactualizarea *mitului* ar mai putea salva astăzi și omul și arta. Și astfel, sarcina prozatorului și a eruditului avea să fie una care ținea aproape de noutate: urmărirea elementelor prin care se mai face încă simțită *prezența mitului* în experiența omenească modernă. Și artistul și savantul au încercat să detecteze și să cunoască cu precizie în ce frînturi și rămășițe esențiale supraviețuiește pînă în prezent demnitatea metafizică a mitului în lumea acestui secol, cum se perpetuează miturile în civilizația modernă, ce s-a pierdut din ele și care le este eternitatea? Încă de la debutul său romanesc *Isabel și apele diavolului*, 1930, Eliade avea să afirme în acest sens: „Eu nu-mi mai găsesc (. . .) semenii decît în mituri. Numai mitul contează . . ."

MAITREYI (La nuit bengali), apărut în 1933, este cel mai realizat roman al carierei literare din România a lui Mircea Eliade și una dintre capodoperele literaturii române. Ideatica generală a acestei fascinante cărți de dragoste este reconstituirea *documentului* experienței unui tînăr european alb în India, jurnalul greșelilor sale și al conflictului general de idei, dogme și superstiții dintre două vechi continente, Europa și Asia (în speță India). Tînărul civilizator Allan, sosit în India, capătă meditînd asupra sălbăticiei și primitivismului lumii indice o *demnitate* și un *orgoliu* pe care nu le mai cunoscuse înainte: în sens metaforic, spiritul său cunoaște începutul unei vagi nostalgii a originilor și vechimii omului pe care nu le-a mai văzut și trăit decît în India, sub forma unor reziduri și rădăcini sacre, milenare; în cazul său, tînăra femeie Maitreyi Devi pare o astfel de străveche rădăcină. Și prin intermediul ei, se decivilizează, se indianizează, se „primitivizează". Dragostea europeanului pentru Maitreyi se edifică pe foarte stranii reîntoarceri și repetiții, avînd un caracter ciclic, adică perfect indic: se lasă brusc vrăjit de chipul ei brun, pe urmă se retrage, se „cumințește"; o vede din nou și simulează c-o uită; apoi revine definitiv, căutînd să elucideze misterul fecioarei indiene: ceea ce era fascinant și sigilat în viața Maitreyi. Acel *altceva* care îl atrăgea special la bengaleză, ca o vrajă, era un lucru extrem de vechi și caracteristic în genere femeii: amestecul de „irațional", „sălbăticie" și cumințenie și „virginitate barbară". Revelația pe care o are civilizatorul european în fața indiancei este faptul, nemaiîntîlnit pentru el, că tînăra Maitreyi Devi trăiește *întru mit*. Maitreyi este o fiică a marilor zeițe-mume ale Orientului, o splendidă, sfîntă rămășiță, ajunsă pînă în acest secol, o magna mater — cînd imprevizibilă și măreață, cînd statornică și senină, cînd unduitoare și ne-statornică, precum pămîntul și plantele cărora li se

închină; și ca elementele. Maitryi este femeia salvatoare și unică pe care nu o întîlnești decît o dată într-o viață de om (vezi și nuvela *Podul* de mai tîrziu) orînduitoare a familiei și „mamă" a societății, unificînd totul în jurul ei: bărbatul, natura, viața, cosmosul, neamul omenesc. Maitreyi (luna-pămîntului) este purtătoarea într-un plan simbolic a principiului fertilității și creșterii vieții, a rodului; și a devenirii vieții. Ea deține darul de a trezi spiritul îmbătrînit al lui Allan, de a-l fascina, stimula și *frustra:* „lîngă ea, spune el, simțeam că *încep să trăiesc*". Prin intermediul Maitreyi, se face un început de trecere în viața lui Allan dintru *profan* întru *sacru*, trecere realizată prin femeie, cu multe greșeli însă, căci printre altele, el o judecă după o lege străină Indiei: după dogma creștină. „Sînt îndrăgostit ciudat, în sensul *divin* al cuvîntului, ca în India, socotind orice femeie *mamă*", se autodescoperă, cu spaimă, el, sedus de o veritabilă fiică mitică a *magnei mater*. Unirea cu Maitreyi, femeia unică și mîntuirea lui, nu se realizează din cauza conflictului de norme și idei euro-indic care îi separă definitiv. Allan cedează în fața tatălui Maitreyi, Narendra Sen care reproșează europenilor de a nu avea *nimic sacru* în viața lor; și de a-i rămîne Indiei niște perpetui *străini*. Și astfel, personajul se îmbarcă pentru Singapore părăsind-o definitiv. Greșala cea mai mare *„albă"* pe care o comite Allan aparține unui om al civilizației fără memorie: nu înțelege — căci a tăiat orice legătură cu strămoșii, *dorința spiritului omenesc de a se reîntoarce spre originile sale și de a se reintegra și contopi în Totul cosmic*. Pe Maitreyi nu o mai poate înlocui nici o femeie în viața de mai tîrziu, căci ea i se insinuase întru spirit pentru totdeauna *prin mitul pe care-l tăinuia, reprezenta și trăia*, ca acea unică și sacră rădăcină vie a milenarei Indii, într-un secol modern și profan, trăind primitiv și plenar, cosmic și total.

Romanul eseistic *Nuntă în cer* (1937) e, în sensul mesajului descifrat mai sus, o continuare valoroasă a lui *Maitrei* și un remarcabil pas înainte. Ileana, personajul feminin de aici, este o Maitreyi autohtonă, care exercită asupra scriitorului Mavrodin și asupra omului de afaceri Hasnași aceeași misterioasă și teribilă seducție. Femeie totală și desăvîrșită, Ileana îi oferă în dragoste lui Mavrodin iluzia străvechii *unități primordiale*, a îmbrățișării și contopirii perfecte, încît „simt că le dispărea carnea" și „li se topeau contururile, într-o *singură* ființă". În trupul femeii iubite, bărbatul tînăr îmbrățișează *o altă parte din el*, care-i lipsise mai înainte și pe care o căutase îndelung și o găsise (ideea mitică a despicării unității primordiale în două, bărbat și femeie, de la origini). Ileana îi „încheia" și îi „rotunjea" ființa, născîndu-se din unirea lor un *om viu, perfect, cosmic*. Ileana rămîne, asemenea lui Maitreyi, o fiică a zeițelor mume ale mitologiilor, trăind întru mit, în vremurile moderne. Cunoscînd desăvîrșit actul unirii și reintegrării primordiale cu Ileana, artistul Mavrodin nu dorește să mai creeze *nimic*, nu-l mai ispitește scrisul, adică mîntuirea prin altceva decît prin femeie, salvarea prin artă. Lucidă și neîncrezătoare în salvarea prin unirea celor două spirite într-unul singur, iubita îi oferă generos libertatea artei, nunta lor fiind trăită numai în idee: devenind o nuntă în ceruri. Eliade lasă să se întrevadă în subtext o idee care apare în *Isabel* . . . și apoi în *Huliganii* și *Întoarcerea din rai:* cine trăiește prodigios viața, nu mai poate produce artistic. Așadar, actul creației apare grație unei insuficiențe a trăirii, grație unei insuficiențe a vieții, ca o compensație. De aici, necesitatea izolării, a ascezei și a castității lui David Dragu sau a artistului Mavrodin. Voluptatea „de a profana", „de a umili", „de a fi bădăran", din *Isabel* . . . devine în romanele *Întoarcerea din rai* și *Huliganii* (1934—1935) un veritabil crez artistic, numit oarecum impropriu *experiența huliganică:* „(tînăr fiind) să nu respecți nimic, să nu crezi decît în tine (. . .) să poți uita adevărurile și să ai atîta viață în tine, încît adevărurile să nu te poată pătrunde și nici intimida". (David Dragu). În *Întoarcerea din rai* apare un ideal pentru generația tînără aproape revoluționar, însă nedus la capăt, nedesăvîrșit: „omul este astfel făcut încît poate accepta orice experiență cît ar

fi ea de periculoasă, cu o singură condiție: să instaureze o ordine nouă, necunosctuă pînă atunci, ordine nouă în morală, în politică, în spiritualitate . . ." (Pavel Anicet).

Majoritatea personajelor lui Eliade sînt universitari, filosofi și artiști care intuiesc totuși adevărata mare ieșire prin *creație*, adică prin *faptă*, pe care o concep ca pe o revoltă împotriva vieții și a scurgerii timpului. Însă, din exces de trăire a vieții, nici unul din ei nu realizează încă nimic durabil. Pavel Anicet rămîne un dualist împărțindu-și viața între două iubite, care îl dezintegrează și îl împrăștie (Una și Ghighi) și sfîrșește prin a cunoaște experiența extatică a absolutului, tentația morții.

Șantier (1935) este romanul — „jurnal" indirect al formării acestei personalități universale, care după propria-i, tînără și orgolioasă afirmație, avea să ofere lumii în curînd „mari opere de seamă". Cunoaștem prin intermediul acestui *document* viața sa de student în „inima religiilor", India, starea de spirit a tînărului scriitor și erudit, lecturile sale prin bibliotecile orașelor și consulatelor, prietenii și relațiile sale intelectuale engleze, indiene, franceze: ca și unele personaje *inițiale* care au fost recreate de el în literatură, în *Isabel . . .* în *Maitreyi* în *Întoarcerea din rai;* sau obsesia sa de a reevalua valoarea miturilor arhaice persistînd încă în omul modern european sau asiatic. Acum cînd cunoaștem și excelența operelor *de seamă*, de maturitate a lui M. Eliade datorate în mare parte și experienței sale orientale, „romanul indirect" aproape uitat din 1935 capătă o valoare (nu numai de document) definitivă, fără de care nu am putea descifra căile și căutările de tinerețe ale acestui măreț spirit printre religii, exegeze, rituri și credințe străvechi. Cu nesiguranța în fața viitorului său intelectual, care avea să se releve totuși cu strălucire, între nenumărații intelectuali străini din Calcuta, scotocind prin măruntaiele Indiei mitice, fața originară a omului, M. Eliade afirmă în *Șantier* (și are numai 26 de ani!) „aștept și sper seninătatea maturității".

Fantasticul eliadesc este o altă importantă secțiune în cadrul primei perioade, de pînă în 1940, a scriitorului român. Încă de la debutul său *Isabel și apele diavolului*, Mircea Eliade vădea o propensiune în creștere pentru fantasticul „cotidian", *celălalt tărîm*, cum îl cataloga el. În *Șantier* distingem și cea mai înaltă temă a acestui fantastic aparte — Timpul. Fantasticul eliadesc comportă două profunde origini: una folclorică arhaică românească, cealaltă pur livrescă și de sorginte indică. Prima realizare remarcabilă, după o încercare mai puțin reușită *(Lumina ce se stinge)* este romanul *Domnișoara Cristina*, structurat pe motivul eminescian al *Luceafărului*, însă inversat și pe credința populară în strigoi, spirite care nu au murit odată cu trupul și își continuă o existență malefică și crudă, pentru cei rămași în viață. Deși singur își numea fantasticul de origine românească „un fantastic ca pîinea caldă, ca mirosul pămîntului, ca sînul unei mame", M. Eliade a creat în *Domnișoara Cristina* o operă de o atmosferă stranie, cu o rară forță de a *autenticiza* enigmaticul și spaima , fiind poate cea mai durabilă realizare literară de la proza fantastică eminesciană încoace.

În continuarea *Domnișoarei Cristina*, *Șarpele* (1937) este o inițiere a *profanului* întru *sacru* și dovedește constanța preocupărilor scriitorului și ale filosofului erudit, de a reevalua mitul și prezența mitului modern ca și starea spirituală arhaică, originară, totală. Romancierul a descoperit în personajul său Andronic, altminteri om modern și „sportman" simbolul virilității perfecte, străvechi și *mitul androginului*, al omului desăvîrșit, copie după chipul ideal al unui zeu, bărbat suficient sie însuși. Andronic inițiază întru sacru prin Șarpe o lume burgheză, lipsită de trecut și memorie, îndobitocită de civilizație, uitînd complet trăirile primordiale și rămînînd în afara ritmurilor cosmice. Bărbatul-soare, bărbatul-șarpe, polarizează totul în jurul său prin intermediul simbolului erotic, religios, al șarpelui, care ispitește spiritele și „le scoate din ele însele îndreptîndu-le către alții" — reactualizînd în bărbați și femei spaime vechi, extaze primordiale, trăiri plenare, necunoscute pînă atunci, dorințe misterioase. Andronic îi frus-

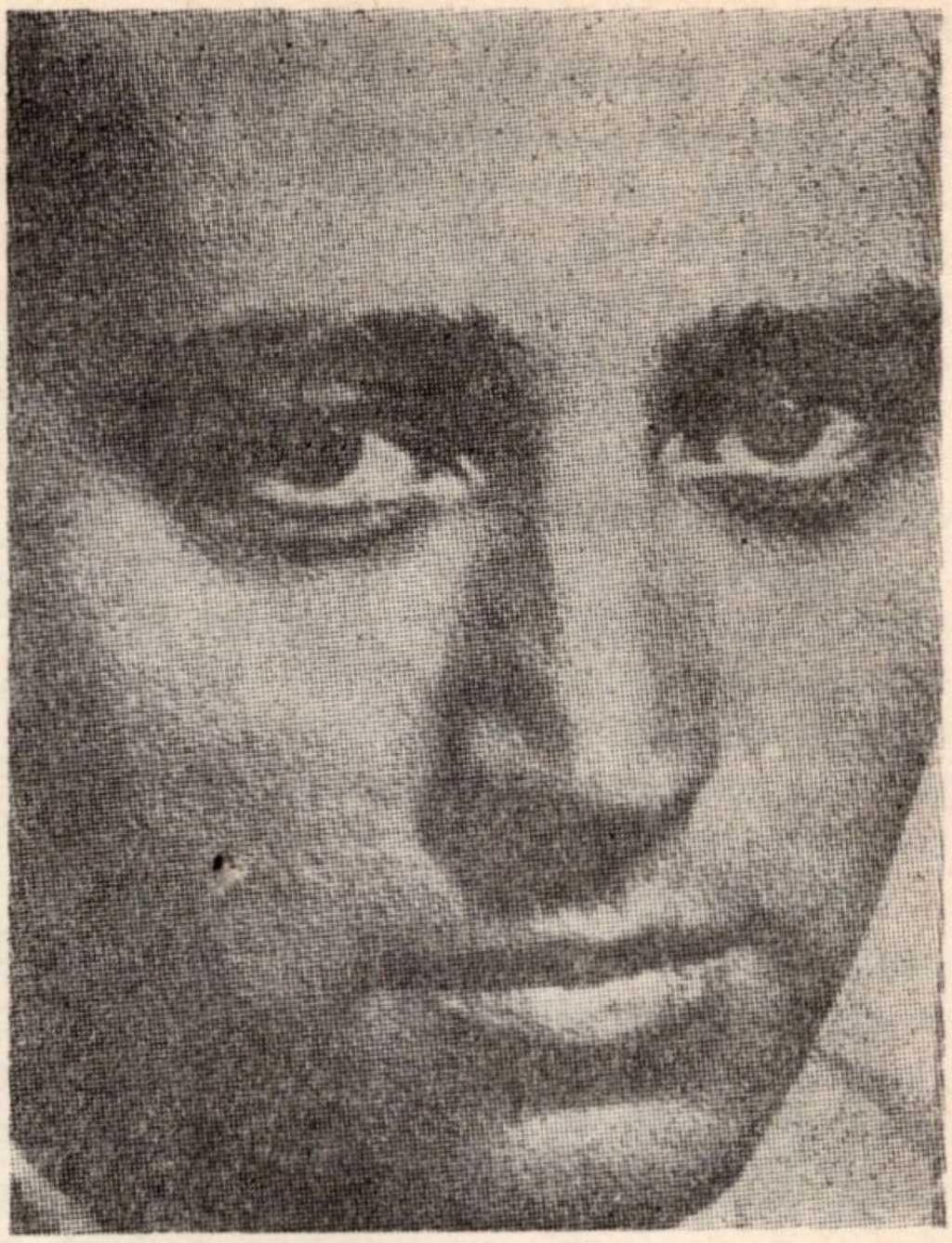
trează, îi stimulează, îi fascinează și „îi re-cheamă“ la viață ca și zeița Maitreyi pe europeanul Allan. Această inițiere profundă, din profan întru sacru, se face cu ajutorul *jocului* (seducției) pregătite de bărbatul androgin, în mijlocul naturii însuflețite de eros, de șarpe. Jocul (ritul) prin care se reintegrează personajele, în speță Dorina, e urmărit în două scopuri exacte și esențiale: pentru a căpăta conștiința timpului, trăindu-l intens pînă la abolirea lui, și pentru a se releva că întreaga viață a personajelor ar putea fi un joc total și perpetuu, trăit întru mit, adică întru căutarea a ceea ce lumea modernă a pierdut — în cazul Dorinei și a tuturor personajelor: *în căutarea libertății originare*. Andronic sugerează că, pierzîndu-se ritualul (burghezii bucureșteni se trezesc din joc, cum s-ar trezi din somn, pentru a trăi mai departe în acest secol) viața omului nu se mai integrează întru cosmos, ba chiar riscă să se perimeze, în timpurile profane, rămînînd „numai vis“, numai nostalgie neîmplinită și ratată după originar. Bărbatul desăvîrșit, Andronic, se retrage cu Dorina pe o insulă paradisiacă, cunoscînd bucuria primordială a contopirii unice, a nașterii a doua oară, în lumea pură a spiritului. Adormirea lor adamică „strînși unul lîngă altul“, se satisface întru desăvîrșirea jocului (aritului) și a sacralizării profanului; spre desăvîrșirea contopirii cosmice.

Nuvela *Secretul doctorului Honigberger* (1940) este una dintre cele mai savant construite din literatura română. Aici intră în scenă istoricul prodigios al religiilor, altminteri cu nimic mai prejos decît scriitorul, dînd nuvelei o înaltă turnură eseistică (opera eliadescă des amintită și folosită aici este *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paris, 1936). Această operă realizează totodată și trecerea spre celălalt fantastic, de proveniență livrescă, indică. Ideea care structurează *Secretul doctorului Honigberger* este aceea că moartea, ca ultim prag al vieții, devine iluminarea tuturor înțelesurilor, dar și începutul, *dincolo*, al unei noi posibile existențe spirituale. Yogin european, doctorul Zerlendi, urmărind și dezlegînd cîteva fire obscure ale operei sasului Honigberger, izbutește să se salveze, singur, găsind *Shamballa*, loc sacru în partea de nord a Indiei, unde se trăiește în veșnicie, tărîm unic al ispășirii spiritului. Mistere duble, stratificate, fac ca experiențele yoginului român să rămînă criptice, enigmatice și cu neputință de-a fi imitate de o altă experiență. Cu *Secretul* ... începe seria de nuvele de inspirație fantastică indică, continuate și după 1940, la Chicago, și care fac indubitabil, din Mircea Eliade, unul din cei mai mari creatori de proză fantastică din istoria literaturii române.

O constantă ce se realizează în cea dintîi perioadă literară a lui Mircea Eliade, atît în romanele realiste „universitare“ ale generației tinere, sau în ciclul indic, cît și în proza sa fantastică, sau în eseurile de istorie a religiilor, este aceea *a reintegrării și desăvîrșirii spiritului omenesc întru cosmos*. În 1939—1940, Mircea Eliade a scris în țară eseul numit chiar *Mitul reintegrării* (amplificat și desăvîrșit în *Tratatul de istorie a religiilor)* — care deține o calitate esențială în definirea celei dintîi perioade *a artei* scriitorului român, cuprinsă între 1929 și 1940. Multe din ideile pe care le vehiculează autorul încă de la *Isabel* ... sau *Maitreyi* și pînă la *Nuntă în cer*, *Întoarcerea din rai*, *Huliganii* sau *Șarpele* vor fi expuse din punct de vedere filosofic și estetic, în chip semnificativ, aici, limpezindu-se totul. *Mitul reintegrării* se așează, astfel, la mijlocul carierei artistice și savante a lui Mircea Eliade, împărțind mari unde de înțeles și spre epoca de tinerețe și spre epoca literară de maturitate. Scriitor unitar, uimitor și precoce, Mircea Eliade aparține, într-o mare măsură, generației de aur a literaturii române în mijlocul căreia s-a format și consacrat și continuă totodată să rămînă o extraordinară prelungire a ei — într-o neasemuită ascensiune pe plan mondial, pînă în zilele noastre.

CONSTANTIN ZĂRNESCU

Mihail Sebastian



S-a născut la Brăila, în 18 octombrie 1907, (pe numele lui adevărat Iosif M. Hechter). Face studii elementare și liceale la Brăila, cu lecturi bogate din Maeterlinck, Maupassant, Dostoievski, Sienkiewicz etc., iar la 17 ani traduce Herodiada *lui Mallarmé. În 1927 merge la București, frecventează cenaclul lovinescian, intră în relație cu mai toți scriitorii epocii și începe să publice în mai multe ziare și reviste ale vremii, în special traduceri, comentarii literare și însemnări. Urmează Facultatea de drept a Universității bucureștene, pe care o absolvă în 1929, fără să practice avocatura decît mai tîrziu și pentru foarte puțin timp. O călătorie de studii la Paris în 1929, redactor la* Revista Fundațiilor *(1936—1940). profesor de limba română la o școală specială (1941—1942), consilier de presă la Ministerul Afacerilor Externe (1945) — sînt cîteva momente mai importante ale vieții scriitorului. Moare la 29 martie 1945, accidentat de un camion. Mergea să-și țină lecția de deschidere a cursului de literatură universală la Universitatea Liberă Democratică, recent înființată.*

Debutul: *în ziarul* Cuvîntul *din 1927 (un răspuns dat prietenului său Mircea Eliade în chestiuni vizînd poezia franceză).*

Opere: *romane* (Femei, *Buc., 1933;* De două mii de ani, *Buc., 1934;* Orașul cu salcîmi, *Buc., 1935;* Accidentul, *Buc., 1940), piese de teatru* (Jocul de-a vacanța, Steaua fără nume, Ultima oră, Insula), *traduceri (Fr. Jammes,* Rugăciune, Catrene; *M. Proust,* Curtea cu liliac, Atelierul rozelor, Contesa de Guerne; *André Fregneau,* Spectacol; *Roger Vercel,* Căpitan Conan; *John Steinbeck,* Nopți fără lună — *dramatizare).*

Referințe critice: *G. Călinescu,* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *Buc., 1941, p. 876—878; B. Elvin,* Teatrul lui Mihail Sebastian, *Buc., 1955; V. Râpeanu,* Noi și cei dinaintea noastră, *Buc., 1964; Cornelia Ștefănescu,* Mihail Sebastian, Buc., 1968.

Nutrind la început pasiune pentru critică, exersîndu-se îndelung în publicistică și lăsînd să se creadă că s-a oprit definitiv la roman, Mihail Sebastian și-a cucerit notorietatea literară și un loc în istoria literaturii românești prin dramaturgia sa. Prezent permanent, încă din 1927, în paginile săptămînale ale unor ziare și reviste de mare audiență publică *(Cuvîntul, Universul literar, Tiparnița literară, Contimporanul, România literară, Azi, Reporter, Revista Fundațiilor, Vremea, Facla, Rampa, Viața românească* ș.a.), cu cronici literare, eseuri, cronici dramatice ori însemnări, M. Sebastian se dovedește un publicist incitant, de o mare efervescență intelectuală, un spirit critic adînc, cu largă orientare și militant din perspectiva unui moralism de sănătoasă ținută clasicistă și franțuzească. Foarte personal în opinii, el va propune, într-un eseu din 1927, care a produs ample discuții *(Conside-*

rații asupra romanului modern), cîteva linii de convergență ale genului, izvorîte din lectura perspicace și activă a romanului lui Proust. Și activitatea sa pe terenul romanului (teoretic era de părere că un critic nu poate fi și romancier) se resimte de lectura romanului proustian și de dezbaterile generate de acesta *(Femei, Orașul cu salcîmi)*, de lecturile lui Gide, cu accent pe lumea interioară, pe analiza psihologică. Cu timpul, el evoluează spre romanul de idei travestit în formula jurnalului intim, realizînd în *De două mii de ani* o capodoperă a „experiențialismului" românesc.

Realizările lui incontestabile sînt, cum spuneam, în teatru. Cu *Jocul de-a vacanța*, Sebastian își propusese să facă doar o încercare unică de a aborda teatrul. Pînă acum el doar scrisese despre teatru. Cronicile sale dramatice dovedeau o perfectă cunoaștere a tehnicii dramaturgice și a tuturor „secretelor" scenei. Într-o cronică dramatică el făcuse afirmația justificativă că „scriitorii, chiar cînd sînt fixați într-un anumit gen literar, au cea mai vie curiozitate pentru tehnica altor genuri. Aproape mai toți romancierii au avut nostalgia teatrului (...) În teatru, romancierul găsește o nouă perspectivă a lucrurilor, un nou fel de a le privi și a le expune, așa încît atunci cînd se întoarce, chiar după o încercare ratată, la roman, nu se poate să nu tragă din această experiență anumite învățăminte pentru propria sa artă". Această „nouă perspectivă a lucrurilor" o va găsi și romancierul Sebastian în teatru. În piesa deja citată el are ideea de a rupe un grup de tineri de restul lumii lor, pentru un anume timp, de a-i pune în ipostaza unei iluzorii vacanțe perfecte, izolați de modul lor obișnuit de viață, de plictisul și automatismele acestuia. E de fapt o evaziune din cotidianul tern, realizată printr-un joc inventat de Ștefan Valeriu, un joc „de-a vacanța", „de-a iluzia", „de-a fericirea", „de-a nepăsarea", cu treceri bruște de la o stare sufletească la alta. Piesa nu are o acțiune legată, cu o intrigă construită. Ea e o piesă de atmosferă, prilej nimerit pentru analistul Sebastian să dezvăluie nuanțe, îndoieli, candori ale sufletului tînăr. *Steaua fără nume*, piesa cea mai bună a dramaturgului și cu o carieră internațională remarcabilă, a fost reprezentată în 1944, sub numele *Victor Mincu*, în regia lui Soare Z. Soare. După premieră, își amintește Al. Rosetti, criticul N. Carandino ar fi zis: „Numai Sebastian este în stare să scrie o așa piesă". Aceeași atmosferă provincială, închistată în tipare, este deranjată din statismul ei de apariția Monei, care declanșează o seamă de resorturi pînă aci imobilizate. Lirismul face casă bună cu scena, fără să se cadă în sentimentalism dulceag, în convenționalism de duzină. *Ultima oră* este o piesă mai „teatrală". E aici și un caz, „căutat", pentru efectul lui: acela al industriașului Bucșan, derutat de un articol despre Alexandru cel Mare, articol semnat de profesorul Andronic, în care i se pare că sînt strecurate niște aluzii la afacerile lui oneroase. Numai datorită intervențiilor inteligente ale Magdei Minu, care exploatează încurcăturile, profesorul, complet nevinovat, chiar inocent, își poate realiza visul vieții sale: o călătorie de studii în Asia, ale cărei cheltuieli sînt suportate de industriaș. Cu lecția lui Caragiale învățată, Sebastian e aici mai complex și în același timp mai caustic, deși el își rămîne fidel, pentru că piesa aduce aceeași aspirație a evadării, într-un ambalaj ceva mai insolit, într-o replică mai vie și ingenioasă. Tot o evadare descoperim și în *Insula*, dar una mai simplistă, într-o desfășurare mai lineară, mai schematică. Nefiind terminată, e de prisos a emite în continuare judecăți despre ea.

În totul, M. Sebastian este un scriitor de mari resurse, unitar în tot ce a scris, nerealizat în întregime, datorită sfîrșitului său, la 38 de ani, o vîrstă la care un scriitor mai are încă atît de multe de spus.

SERAFIM DUICU

Pavel Dan

S-a născut la 3 septembrie 1907, în comuna Triteni, județul Cluj. A murit, înainte de a fi împlinit 30 de ani, în ziua de 2 august 1937, într-un spital din Cluj.

Studii liceale la Turda și Tulcea. Studii universitare: Cluj, Facultatea de litere, secția română-latină. Licența în litere, 1932. Ani de profesorat la Blaj, începînd din 1932.

Debutul în revista clujeană Darul vremii *(nr. 2/1930), cu schița* Ursita. *După 1933, colaborări cu schițe și nuvelele la revistele* Abecedar, Pagini literare, Gînd românesc, Gîndirea, Blajul, *adunate în volumul* Urcan bătrînul, *apărute postum (1938). Reprezentative pentru arta scriitorului și pentru nivelul de maturitate atins sînt cu deosebire nuvelele „țărănești": Urcan bătrînul,* Înmormîntarea lui Urcan bătrînul, Priveghiul, Zborul de la cuib *și* Copil schimbat. *Parțial izbutită e nuvela istorică* Iobagii — **1784.**

Cu excepția nuvelei istorice *Iobagii*, Pavel Dan n-a înfățișat conflicte sociale deschise. Conflictele au loc mai cu seamă în sînul familiei țărănești îmbogățite și poartă, ca în nuvela *Urcan bătrînul*, amprenta luptei pentru putere, pentru supremație economică, cu călcarea în picioare a celor mai elementare obligații ce fiii datoresc părinților și viceversa. Urcan bătrînul nu stă pe gînduri să-și treacă averea direct pe numele nepotului, Valer, care-l ademenise cu tot felul de făgăduieli; acesta, la rîndu-i, uită și el de orice sentiment filial, urmărind să-i scoată din avere, încă tineri, pe părinții lui și să-i înlăture de la cuvenita împărțeală pe cei doi frați mai mici. În *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, conflictul a încetat chiar să mai fie legat de ideea de competiție. Nuvela e mai ales o amplă confruntare între maniera grosolană de comportare a Urcăneștilor, țărani intrați prea recent în rîndul „fruntașilor" ca să-și fi putut consolida tradiții de ipocrizie socială, și *greaua batjocură țărănească*", expresia bunului simț țărănesc, a unui fel de morală colectivă stratificată a satului. O confruntare identică între „neamuri", încheiată neprevăzut cu o încăierare generală, are loc și în nuvela *Priveghiul*, unde descompunerea morală a familiei țărănești „ajunse" e arătată ca atingînd forme patologice. Subiectul de studiu al scriitorului este așadar chiar această categorie nouă a lumii de pe „Cîmpie" (zona investigată de autor din geografia Transilvaniei), cu mentalitatea ei specifică, pe punctul de a se constitui, avînd de aceea toate trăsăturile parvenitismului de speță rustică.

Aparent, nimic care să deosebească acest program de acela al unor înaintași, îndeosebi Liviu Rebreanu. Proza lui Pavel Dan reprezintă totuși o încercare de depășire a acelui realism-naturalism care, de la Rebreanu încoace, s-a identificat pentru mulți cu singurul mod posibil de a înfățișa realitatea țărănească. Pentru Pavel Dan, realismul nu e sinonim cu impasibilitatea. Nici chiar pentru Rebreanu nu era tocmai sinonim, în ciuda afirmațiilor multor comentatori care, impresionați de neobișnuita putere de a crea viață a romancierului, s-au mulțumit a vedea în el pe demiurgul obiectiv. La Pavel Dan, însă, în chip aproape programatic, se conturează un ideal de artă care, departe de a-și interzice îngîndurarea, așează pe om în situațiile fundamentale ale vieții, dar nu numai în situațiile (ceea ce făcuse și Rebreanu) ci și în postura unora care cugetă, răzbiți de întrebări și neliniști, chiar dacă în momentul imediat următor mecanismul, stereotipia vieții, îi cîștigă din nou pentru ceea ce e *tipic*. În *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, în *Zborul de la cuib* și în alte două sau trei narațiuni ale scriitorului, această alternare e aproape un procedeu de lucru, ceea ce asigură existențelor evocate mereu un al doilea plan sau măcar conturul lui, fie acest plan infernul pornirilor nemărturisite, fie bolta încremenită spre care stau ațintite priviri fără răspuns.

Și desigur că fantasticul, despre care s-a vorbit mult în legătură cu proza lui Pavel Dan, nu e decît unul din vehiculele care permit accesul imaginar în astfel de zone interzise privirilor limpezi. Fantasticul este cel mai adesea la Pavel Dan un fruct al eroarei, al coșmarului, al „nervilor", și, în felul acesta, tocmai prilejul ca, ocolind căile minții, să-ți apropii această infrarealitate a neliniștii, a stărilor de turburare. Cunoscuta scenă din *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, în care preotul, ținîndu-și predica la prohod, batjocorește neamul Urcăneștilor, iar Ludovica — personajul principal al nuvelei — biciuită de batjocură, construiește din chiar materialul insultelor picurate ipocrit o imagine apocaliptică și monstruoasă a preotului, dovedește cît de familiară îi devenise lui Pavel Dan deprinderea de a nu lăsa nici un moment subiectivitatea personajului nechestionată, ci de a o solicita la maximum. În aceasta rezidă modernitatea intuiției lui Pavel Dan, care-l apropie, deși cu intermitențe, de proza mai nouă, în centrul căreia personajul e într-o necontenită dezvăluire, sau — mai bine — se construiește treptat, după un plan imprevizibil. În felul acesta, tipicul — după procedee tradiționale — primește în proza lui Pavel Dan destule lovituri, chiar dacă în aparență structurile îndătinate sînt respectate. Se poate vorbi astfel de *echivocul* personajelor lui Pavel Dan, echivoc nu în sens moral, ci în sensul judecăților de existență. Mai fiecare erou de oarecare însemnătate dezvăluie trăsături pentru ghicirea cărora materia de viață, împrejurările anterioare, nu ne ofereau vreun indiciu. Și îndeosebi nici un erou, oricît de compromis în ochii obștei, nu scapă șansa de a se arăta posesorul unui dram de omenie și cerșetorul unui dram de milă. Desigur, teritoriile explorate de scriitor sînt încă restrînse, iar cercetarea însăși e limitată prin chiar puținătatea criteriilor avute în față. Sînt criteriile unui om cu o experiență de viață și scriitoricească fatal restrînsă, care la 30 de ani a încetat să mai existe.

Un aspect nu mai puțin semnificativ al creației lui Pavel Dan, în care se dezvăluie instinctul de scriitor modern și intuițiile unui premergător, îl reprezintă expresivitatea prozei sale. Un tip de proză care, însușindu-și experiențele și cultul pentru expresiv al prozatorilor-artiști de la începutul veacului (Galaction, Arghezi, Anghel), încearcă să le adapteze cu măsură și în chip funcțional narațiunii tradiționale, cu personaje și acțiune, unei narațiuni în care totul e viață și nu doar pretext. Nu e nimic artificial în această experiență de transplantare și faptul se explică prin aceea că retina artistului ea însăși, și odată cu ea celelalte simțuri și un uriaș depozit aperceptiv se arată pasionate să îmbrățișeze realul, lucrurile, cele mai felurite lucruri în care coboară și sălășluiește viul. În așa fel că expresivitate înseamnă, în ultimă instanță, materialitate, densitate a concretului, făcută sensibilă, comunicată exact. Urîtul, grotescul, magicul conlucrează activ la alcătuirea acestei biografii a lucrurilor, care situează pe Pavel Dan printre cei mai dinamici artiști ai notației, într-o literatură ea însăși bogată în această direcție.

CORNEL REGMAN

Marcel Blecher

S-a născut la 18 septembrie 1909, în Botoșani. A murit la 31 mai 1938, înainte de a împlini 29 de ani, la Roman, unde a fost înmormîntat.

A urmat școala primară și liceul la Roman. După bacalaureat a plecat la Paris (1928) pentru a urma facultatea de medicină, însă renunță din pricina apariției unei maladii (morbul lui Pot) la coloana vertebrală.

Debutează în 1930, în revista lui Tudor Arghezi Bilete de papagal, *cu schițe și aforisme; în 1931 reușește să publice, la Paris, în revista de avangardă a lui André Breton,* Le surréalisme au service de la Révolution, *o prozopopee*

concepută direct în limba franceză. În România i se editează între timp o plachetă de poezii, Corp transparent, *de esență suprarealistă, care constituie debutul său în volum.*

Opere fundamentale: Întîmplări în irealitatea imediată, *roman, București, 1937;* Inimi cicatrizate, *roman, București, 1937;* Vizuina luminată, „Jurnal de sanatoriu", Corp transparent, Bibliotecă, Arhivă, *București, 1971, ediție întocmită și cuvînt introductiv de Sașa Pană.* Întîmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate, *romane, București, 1970, cu o prefață de Dinu Pilat;* Aventures dans l'irréalité immédiate, *traduit du roumain par Mariana Șora, Paris, 1974.*

Referințe critice: *Geo Bogza,* Întîmplări în irealitatea imediată, *în* Vremea, *9 februarie 1936; Pompiliu Constantinescu,* M. Blecher: Întîmplări în irealitatea imediată, *în* Vremea, *15 martie 1936; Eugen Ionescu,* M. Blecher, Întîmplări în irealitatea imediată, *în* Facla, *13 mai 1936; Geo Bogza,* Inimi cicatrizate, *în* Azi, *ianuarie 1937; Mihail Sebastian,* M. Blecher, *în* Viața Românească, *iulie 1938; Eugen Lovinescu,* Epica de analiză psihologică, *în* Istoria literaturii române contemporane. *(1900—1937), 1937; F. Aderca,* Arta chinuitului Blecher, *în* Adam, *iunie-iulie-august 1938; G. Călinescu, în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *1941; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Literatura română între cele două războaie mondiale, *I. 1967; Mariana Șora, în* Unde și interferențe, *1969; Ieronim Șerbu, în* Eseuri, *1969.*

Max Mihail Marcel Blecher a fost un suferind *adevărat.* Romanele sale, romane-jurnal, cultivă, în mod deosebit, un singur mare și complex personaj, care le copleșește pe toate celelalte: autorul însuși. Maladia de care a suferit acest scriitor a fost una cu ascuțite valențe de constrîngere fizică, obligîndu-l, încă de la 19 ani, să trăiască, pînă la sfîrșitul prematur (din 1938), o viață retrasă, la orizontală.

Lucrurile, existența, capătă astfel la Blecher o expresie de ireal, de fantastic. *„M. Blecher are facultatea de a se instala în nenorocire și de-a accepta ca pe o condiție curentță a vieții"*, afirmă Ov. S. Crohmălniceanu *(Literatura română între cele două războaie mondiale).* Citatul cel mai notoriu, în sensul acesta, rămîne cel al împlîntării cu o voluptate deznădăjduită a mîinilor în noroiul bălților înnecăcioase din tîrgul Roman: *„În fața mea se întindea maidanul muiat de ploaie, ca o imensă gîrlă de noroi. Bălegarul exala un miros acid, de urină. Soarele apunea deasupra într-un decor zdrențuit de aur și de purpură... În fața mea, se întindea pînă departe noroiul cald și moale. Ce alta putea să îmi scalde inima decît masa aceasta curată și sublimă de murdărie? Întîi ezitai... În mine se luptau cu forțe de gladiatori muribunzi ultimele urme de educație. Într-o clipă ele se scufundară într-o noapte neagră opacă și nu mai știui nimic despre mine; aceasta era carnea mea autentică, jupuită de haine și de piele, jupuită pînă la a rămîne noroi..."*. *„Îmi trecui imediat peste obraz o mînă plină de murdărie (...) Eram eu însumi o creație a noroiului"*. *(Întîmplări în irealitatea imediată,* pp. 89—90).

În situația în care se află, personajul-confesor simte puternic agresivitatea universului. Se mai adaugă și neputința

naturii de-a adera la drama umană: gestul cufundării mîinilor în noroi rămîne revelatoriu. Trăind în „irealitate", grație suferinței, eroul meditează înspăimîntat în fața lobului întunecos, labirintic, plin de vinișoare albăstrii și de cute sonorizante al unei urechi omenești; în fața perfecțiunii neîndoielnice a unei bile roșii de lemn. Toate acestea presiuni ale realului au darul de a-i trezi nesiguranța în fața existenței și vieții. Lucrurile își părăsesc brusc sensul lor normal, spre a căpăta altul, mai complicat și mai profund. Obiectele devin mărturii fascinante ale unor existențe care nu mai sînt (panopticum-ul, spre exemplu, cu înfiorătoarele sale forme omenești, minuscule, cu figuri galbene, de ceară — reprezentînd celebre personalități istorice, precum arhiducele și iubita sa, etc.); pe scurt lucrurile devin simboluri ale curgerii și dispariției vieții. De aici, groaza de realitate, de „cotidian" cum îi mai spune Marcel Blecher și alegerea cinematografului, spre o pildă, deci a unei alte lumi „ireale", care-i dă senzația că s-a sustras vieții și, implicit, chiar timpului, bolii și morții. În situația sa de urmăritor pe ecrane al aventurilor altora, eroul are iluzia că viața cea mare, cu toate arderile ei, se desfășoară fără el (și în afara lui). Astfel, el scapă în afara vieții; sau, căzînd în cealaltă extremă, alege bîlciurile, formă grotescă de existență măruntă a semenilor. „*Viața ta a fost așa și nu altfel*", își spune el, ca o concluzie, și stă în această afirmație „*melancolia de a fi Unic și limitat, într-o lume unică și meschin de aridă . . .*" (*Întîmplări în irealitatea imediată*, pag. 119).

Ce-ar fi fost Marcel Blecher fără maladie nu se poate ști; cert este însă că, așa cum ni-l prezintă posterității operele sale, gîlgîind de o suferință cumplită, inumană, incredibilă, experiența acestui scriitor unic în literatura noastră merită întreaga atenție și prețuire. *Întîmplări în irealitatea imediată*, primul său roman, ramîne, în spiritul sublimării suferinței, o capodoperă.

CONSTANTIN ZĂRNESCU

Ilarie Voronca

S-a născut la 31 decembrie 1903, în Brăila. A murit la 5 aprilie 1946, în Franța, unde se stabilise în anul 1933.

Studii liceale.

A debutat cu poezie în revista Zburătorul *(1921).*

Opere: Restriști, *1923;* Colomba, *1927;* Ulise, *1928;* Plante și animale, *1929;* Brățara nopților, *1929;* Zodiac, *1930;* Petre Schlemihl, *1932;* Invitație la bal, *1931;* Incantații, *1931;* Patmos, *1933.*

Publicistică: A doua lumină, *1930;* Act de prezență, *1932.*

A publicat un număr important de volume de poezie în limba franceză, unele fiind traduceri (din română) ale volumelor de mai sus.

Referințe critice: *Perpessicius, în* Mențiuni critice, *1934; G. Călinescu, în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *1941; Eugen Simion,* Evoluția poeziei lui Voronca, *în* Steaua, *1963, nr. 10; Ion Pop, prefață la* Act de prezență, *1972; Valentin Tașcu, în* Incidențe, *1975; Jean Rousselot, în* Europe, *1956, nr. 128—129;*

Denius-Paul Bouloc, Ilarie Voronca, *1961.*

Impresionează, dar nu vrăjește — spunea Perpessicius, cu aproape o jumătate de veac în urmă, în legătură cu opera lui Ilarie Voronca. Cuvîntul său ar putea fi considerat emblematic pentru o creație care, conștient, a acceptat tirania formelor — de avangardă —, sau care s-a complăcut în virtuozitate, nu neglijînd, dar minimalizînd profunzimile textului. Din această cauză, spectatorului entuziasmat de ceea ce se vrea a fi „poezia nouă" din totdeauna, îi este necesar un suprem efort de conștiință critică pentru a nu decide că Voronca este un mare poet. Căci pînă la un punct este, dacă luăm în considerare numai extraordinara sa capacitate de metaforizare. Și mai este, dacă reținem supremul elogiu pe care l-a adus limbii române, atît prin poezia sa, cît și prin închinarea unui articol din volumul *A doua lumină:* „Dintre toate limbile europene, limba românească ne pare cea mai adînc înzestrată cu un material sensibil sufletului actual. Esențialmente poetică. Zămislită dintr-o încrucișare extraordinară, clarul și rotunjimea cuvîntului latin, alături de umbra și gîrla unghiulară, pietroasă, a cuvîntului slav".

Direcția principală de evoluție a poeziei voronciene pleacă de la realitatea spirituală a acestei fraze: sensibilitatea imaginii, sonorizarea armonioasă a cuvintelor. S-ar putea afirma că poetul pretinde o poezie suficientă sieși, care nu are nevoie de atribute de alt ordin, decît tot poetic, pentru a-și motiva existența, o „poezie-poezie" și nu o poezie-idee, manifest etc. Altfel spus, caută o poezie în care nu atît ideea, cît cuvîntul este creatorul de valori. Voronca teoretiza o „minune a scrisului" care depinde inevitabil de „responsabilitatea cuvîntului". Acestuia îi contesta forța de evocare a gîndurilor, dar îi accepta capacitatea de prelucrare a lor. Pentru a și-o pune în valoare, însă, trebuie învestit cu puterea imaginii. De aici bogăția metaforică a limbajului voroncian. „Devierea gîndului prin cuvînt, alunecarea într-o cale lactee de imagini, iată ce constituie însăși unealta de azur a meșteșugului de a scrie" *(Între mine și mine*, în „Unu", nr. 19, 1929).

Introdusă în mișcarea de avangardă, această concepție însemna război declarat „Doamnei Convenții". Convenția se manifestă, desigur, în planul formelor, ceea ce îl pune pe poet în situația de a porni de la o poezie deja făcută, de acolo de unde marile conținuturi au fost deja exprimate. Este acceptat un univers ordonat, constituit prin experiențe repetate. Modificabil ar fi numai unghiul, forma de investigație a acestuia: „Substanța poeziei noi — am spus — a rămas aceeași. Observarea ei e însă cu totul alta: științifică, nu ca poezie, ci ca sistem: organică, *obiectivă*". *(A doua lumină).*

Afirmația precizează suficient un crez poetic pe care Voronca l-a urmat aproape fără excepție, de la versul evocator și confesiv din *Restriști*, pînă la arbitrariul construcțiilor dadaiste și integraliste, iar de aici la versul umanitarist din *Petre Schlemihl* și *Patmos*. În esență, obiectivizarea coincide cu încercarea de enumerare a poeziei în șirul valorilor uzuale, palpabile. Este invocată „poezia ciment", „poezia inginer", „organism viu". Integralismul programat de Voronca necesita poezia-șoc, care trebuia citită cu „protigedents". Versul este considerat „obiect în spațiu", multidimensional și abordabil din diverse direcții. Ideea devine astfel, prin obiectivizare, prilej de studii pentru metaforă. Imaginea astfel compusă era numită de George Călinescu drept mod de a trivializa lumea fizică. De aici două sensuri stabile ale metaforei voronciene, precizate prima dată de către același Călinescu: „antropomorfizarea elementelor materiale și concretizarea elementelor abstracte". Mai ales în al doilea procedeu, Voronca se dovedește de neegalat. Pentru poet, „sufletul", de pildă, este pe rînd: coajă de copac, trunchi, zăplaz, lac, odaie, vrabie, deget, ornic, lupă, lampă; „gîndul" este: țăruș, spin, sanie, săbii, vîsle, cutie, streang, lac. În proporție deosebit de ridicată pe parcursul întregii evoluții, asocierile de acest tip fac pe de o parte deliciul poeziei voronciene, iar pe de alta straniul ei. G. Călinescu a constatat pe drept cuvînt că poezia în cazul lui Voronca rezidă în primul rînd „în numărul extraordinar de obiecte și fiin-

ţe (...), care sînt evocate cu voluptate extatică". Esenţa acestei plurivalenţe constă în eliberarea maximală a forţelor analogice. Voronca a crezut în existenţa unei „intense analogii, mai presus de trăsăturile înnăscute, organice", la nivelul corporalităţii, văzută ca o „analogie — esenţă, o analogie de corpuri geometrice" *(Cicatrizări,* în „Integral", nr. 4, 1925).

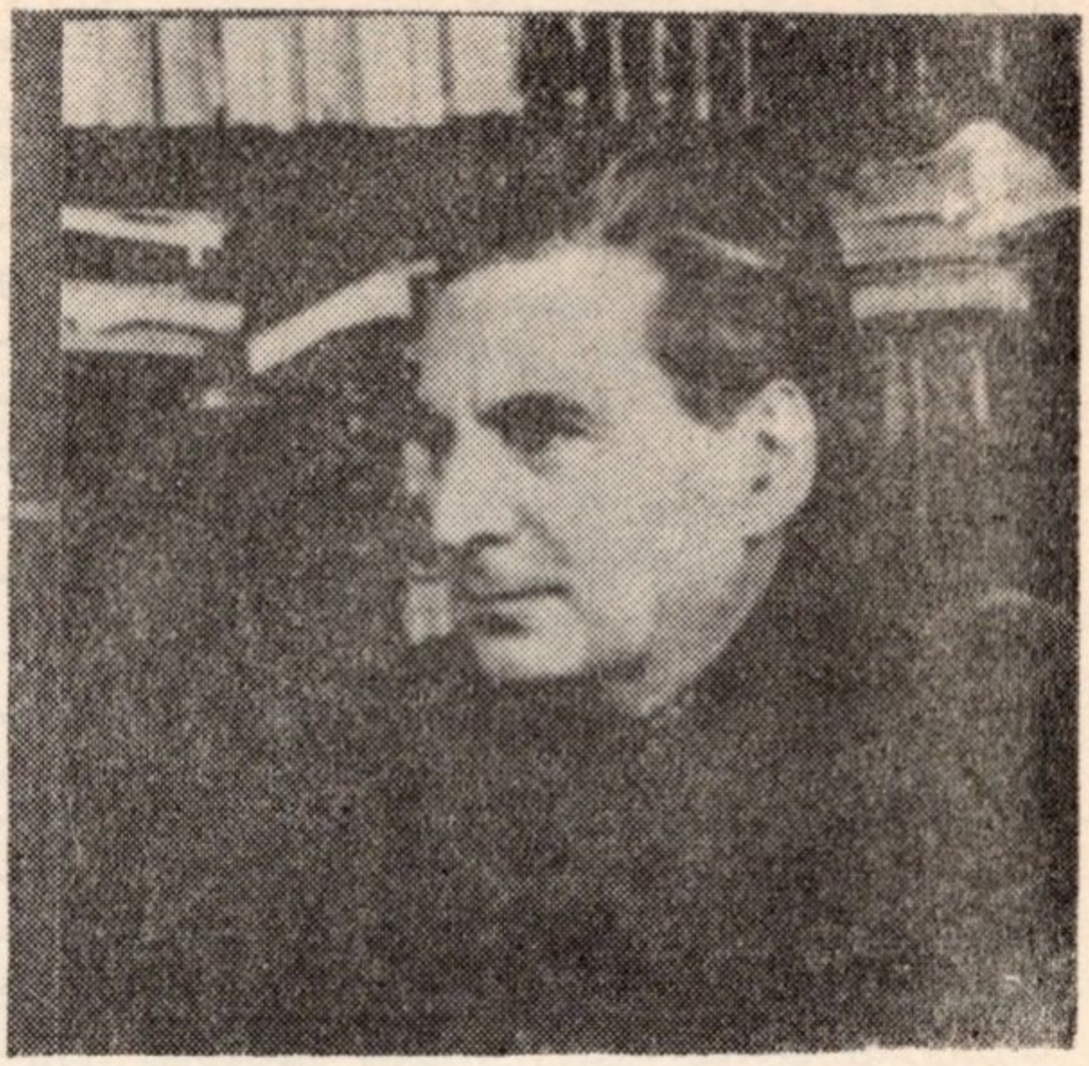
Pornind de la această concepţie, poezia lui Ilarie Voronca urmează un traseu al perfecţionării continue. Sistemul său de ordonare poetică evoluează de la simplu la complex. Formula ideală a acestui poet posedat de metaforă a oferit-o Eugen Lovinescu: „miliardarul de imagini".

Primul volum al lui Ilarie Voronca, *Restriști* (1923), reprezintă faza neteoretică, neambiţioasă a creaţiei sale, sau familiarizarea cu comandamentele generale ale poeziei. Inevitabil, mediul provincial, șters și umil, îl transpune în starea de bacovianism. Tristeţa *(restriștea)* aparţine pasivităţii, dinamica fiind lăsată pe seama expresiei. Primele pagini ale volumului decid atmosfera lui: *„Îmi port ca pe-un copil bolnav tristeţea / prin parcu-n care frunzele, asemeni clopotelor, plîng"*. Într-o oare-care măsură ţipetele, surîsurile palide, „atmosfera grea, ca de spital" dau o notă expresionistă poeziei sale de început. Regresiunea apăsătoare îl va nemulţumi în cele din urmă pe poet. Soluţia o va găsi în explozia imagistică a avangardismului, la care aderă fără ezitări. În fond, acest fapt este o contrareacţie, o opoziţie internă, atît de ordin estetic, cît și social. Volumele *Colomba* (1926) și *Ulise* (1928), dar mai ales *Invitaţie la bal* (care, deși publicat în 1931, conţine versuri din anii 1924—1925) marchează această perioadă, în care mecanismele analogiei se dezlănţuie pînă aproape de limita imposibilului. *Picto-poezia,* bazată pe forţarea legilor gramaticii și logicii, subminează conţinuturile. Erotica din *Colomba* devine un pretext pentru imagine. Dar deja cu *Ulise* nevoia de unitate și de comunicare se face simţită. Perfecţionîndu-se, Voronca acordă progresiv atenţie epicii poeziei. Deja în *Plante și animale* și *Brăţara nopţilor* (1929) substanţa lirică se orientează spre tradiţionalism, spre un naturism în care „nouă este (doar) transcrierea detaliilor" (Eugen Simion). *Brăţara nopţilor* este, de pildă, un volum dedicat nopţii (sentiment tradiţional), într-o sumă de analogii din ce în ce mai transmisibile însă: *„Noaptea e un steag de zăpezi / E o temniţă de cristal / E o frunză și nervurile ei sînt coroanele renilor."*

Incantaţii (1931), depășind atmosfera din *Zodiac* (1930), este ultimul volum de exaltare a imaginii. Trecut printr-o vastă experienţă metaforică, Voronca se simte capabil să introducă viziunile sale în tiparele versului clasic. Pînă acum și-a spus sieși totul despre poem, a organizat acea critică de poezie prin poezie specifică avangardei. De aici încolo poetul va căuta să comunice prin poem cu semenii săi. *Petre Schlemihl* (1932) și *Patmos* (1933) marchează chiar trecerea la lirica socială. Voronca devine poet solidar, care se integrează organic, pînă la depersonalizare, sensurilor active ale vieţii. Saltul în sine este spectaculos, dar firesc. Prima intenţie a poetului a fost de a epuiza latenţele specifice poeziei, căutînd drumul spre „incantaţie". Ajuns aici, aproape de perfecţiune, fiind sfîrșit demersul căutării interioare, poetul a făcut gestul firesc al întoarcerii către oameni. Imediat după stabilirea sa în Franţa, va traduce volumul *Petre Schlemihl* cu titlul *Poèmes parmi les hommes,* ceea ce este mai mult decît o semnificaţie. *Ulise* devine *Ulysse dans la cité.* În literatura franceză va fi urmată constant această direcţie umanitaristă, care-l va transforma în conștiinţa criticii (pe „uraganul de imagini" — cum îi spunea Pompiliu Constantinescu) pînă la ideea de „poet al nevinovăţiei" (René Bertelé). În esenţă, poezia lui Ilarie Voronca a urmat evoluţia firească a unui tip uman atașat timpului său — dominat fiind chiar de acesta.

VALENTIN TAȘCU

George CĂLINESCU



S-a născut la 19 iunie 1899, în București. A murit la 12 martie 1965, în București. Înmormîntat în cimitirul Bellu.

Studii la Facultatea de litere din București (1919—1923), licență în italiană și română. Între 1924—1926, studii de specializare la Școala Română din Roma.

Debut literar în Universul literar, *nr. 51, 19 decembrie 1926, cu poezia* Nova mihi apparuit Beatrix. *În volum:* Viața lui Mihai Eminescu, *1932.*

Opere fundamentale: Viața lui Mihai Eminescu, *1932;* Cartea nunții, *roman, 1933;* Opera lui Mihai Eminescu, *I—V, 1934—1936;* Enigma Otiliei, *roman, 1938;* Viața lui Ion Creangă, *1938;* Principii de estetică, *1939;* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *1941;* Șun, sau Calea netulburată, *mit mongol, 1943;* Istoria literaturii române, *compendiu, 1945;* Impresii asupra literaturii spaniole, *1946; Trei nuvele,* 1949; Kiev, Moscova, Leningrad, *1949;* Bietul Ioanide, *roman, 1953;* Am fost în China nouă, *1955;* Studii și conferințe, *1956;* Nicolae Filimon, *1959;* Scrinul negru, *roman, 1960;* Gr. M. Alexandrescu, *1962;* Lauda Lucrurilor, *1963.*

Referințe critice: *Al. Piru.* Introducere *la* Principii de estetică, *1974; S. Damian,* G. Călinescu, romancier, *1971; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Literatura română între cele două războaie mondiale, *III, 1975; Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *II, 1976; Ion Bălu,* G. Călinescu, *1970 și* G. Călinescu, bio-bibliografie, *1975.*

Spiritul în care G. Călinescu a scris despre literatura străină nu poate fi bine înțeles fără o raportare strictă la tendințele întregii sale personalități critice. Avidă deopotrivă de literatură română și străină, ea a știut să le absoarbă pe amîndouă, după anume rațiuni estetice și istorico-literare, conform unei metode și viziuni speciale, cu referire permanentă la sfera totalității. Din punctul de vedere al lui G. Călinescu era cu neputință de separat studiul literaturii române de al literaturilor străine. Este și cauza esențială pentru care aparatul său de recepție a rămas întotdeauna deschis — ca să ne exprimăm astfel — pe două lungimi de undă. De unde o veșnică interferență, cu rezultate de ordinul sintezei, am spune muzicale, într-atît sunetul acestor studii presupune urechea fină, experimentală.

Cea dintîi lucrare întinsă, care a rămas și cea mai importantă din seria eseurilor străine, *Impresii asupra literaturii spaniole,* este întru totul reprezentativă pentru spiritul în care G. Călinescu înțelege să facă excursii literare europene. Cartea pleacă de la un număr de lecturi fundamentale, nu exhaustive (putem preciza că fondul de bază a fost procurat din biblioteca de romanistică a Facultății de Litere din Iași, aici există o serie bogată de Ediciones de „La Lectura"; după 1946 lecturile spaniole au continuat grație bibliotecii lui Ion Pillat), bine sedimentate și compartimentate pe marile teme ale literaturii iberice: *La honra, Picarescul, Don Juan, La soledad* etc. Observațiile și impresiile s-au grupat singure, pe cîteva linii de forță dînd o configurație, de sus a literaturii spaniole, așa cum ea reiese direct din texte, nu din sinteze, scheme sau monografii. Trebuie precizat că G.

Călinescu nu făcea caz deosebit de acest gen de lucrări, pe care și le procura ulterior din biblioteci publice, mai mult în scop de control: „*Avantajul cui se ferește de a rămîne în limitele înguste ale studiului, cînd are mijloacele trebuitoare* — scria criticul — *este de a se ridica pe o înălțime și a vedea lucrurile într-o perspectivă mai largă în care locurile comune capătă o culoare invizibilă de jos*“.

Stăpînind bine textele fundamentale, G. Călinescu a putut da, astfel înarmat, o serie de solide judecăți de sinteză privind spiritul și aspectele de bază ale literaturii spaniole, în direcție predominant estetică: „*Intenția mea intimă este de a da cititorului român sugestii asupra frumuseților literaturii spaniole și de aceea, găsind tot soiul de pretexte, am scos textele cele mai antologice și le-am tradus, în așa fel că cititorul silabisește cu mine fraze memorabile din aproape toți marii autori spanioli*“.

Dar, mai presus de orice, *Impresiile* constituiau demonstrația, pe viu, a unei metode critice personale, inductive și deductive, extrăgînd prin extrapolare și generalizare un număr de note *a priori*, verificate apoi istoric, procedeu complex care formează osatura ideologică în special a capitolului introductiv: *Clasicism, romantism, baroc*. Este un joc intelectual de un real rafinament, în măsură să dea numeroase indicații și sugestii, interesant mai ales pentru deducțiile *more geometrico* prin care notele ideale ale eroului clasic și romantic sînt descoperite. Totul este însă de luat, firește, *cum grano salis*, căci practica istoriei literare — cum însuși G. Călinescu atrage atenția — nu descoperă nicăieri aceste tipuri în stare pură, genuină. Avem sub ochi o sinteză foarte documentată, *Le classicisme des romantiques* de Pierre Moreau (Paris, Plon, 1932). Există și altele, care demonstrează tocmai această realitate bine intuită și de criticul român.

De speța aceluiași „joc critic“ superior, poate și mai original, ține și tendința de a privi literatura spaniolă (și prin extensiune orice literatură) drept un cîmp de reconstituiri sociologice, morale, geografice și chiar . . . gastronomice, operații — mai ales ultimele — plin de inedit. Este ceva între determinismul lui Taine, nerepudiat în esență, și concepția literaturii ca „document“, operații foarte riscante dacă nu sînt conduse într-un spirit de mare finețe. G. Călinescu este conștient de primejdiile exagerării, însă nu poate rezista seducției: „. . . *Din simplă dorință de petrecere intelectuală mi-am propus totdeauna să fac drumul întors, acela de a cunoaște geografia unei țări, pe dinăuntru, prin cultura ei*“.

De aici a ieșit un foarte atractiv capitol intitulat *Puțină geografie*, o imagine vie a Spaniei de toate zilele, scoasă din literatură. Mai ales paginile despre gastronomia iberică sînt de toată savoarea și am convingerea că G. Călinescu s-a extins cu plăcere asupra acestei teme, deoarece în întreaga sa operă critic-biografică stăruie, am spune, o adevărată obsesie gastronomică.

Pentru critic, literatura, eroii, lumea lor, există *realiter*. Este vie, și analiza, întreaga discuție, ține seamă de aceste fantasme ca de niște fenomenalități concrete, care vin doar să confirme anume intuiții fundamentale. Procedeul se verifică în toate studiile românești și străine. G. Călinescu privește planul literaturii și al poeziei ca o realitate sensibilă, obiectivă, evocată critic cu mijloacele romancierului. De unde și excepționala „viață“ a acestor comentarii, care ne pun în față ființe absolut vii, oricînd primite de imaginație ca posizile. Și viziunea „romanescă“ a literaturii nu se verifică numai în *Impresii asupra literaturii spaniole (1945)*, în *Studii și conferințe* (1956), despre Horațiu, Tasso, Cervantes, Lev Tolstoi, Anton P. Cehov, ci și în celelalte studii întinse, cum ar fi *Ovidiu poetul, Petrarca și petrarchismul, Henrik Ibsen, Carlo Goldoni* etc. Peste tot sînt evocate un număr important de personaje celebre, care defilează în fața noastră sub specia celei mai convingătoare umanități posibile. Întîlnim alături de himericul lui Cervantes, pe aristocrații lui Tolstoi, pe îndrăgostitul în stil pertarchizant, regăsit pînă și în persoana agăi C. Conachi. Rigidul pastor ibsenian Brand trebuie să dea mîna cu *il cicisbeo* lui Goldoni, invitați deopotrivă în primitorul salon critic al lui G. Călinescu, plin

de umbre ilustre în special spre seară. Crticul se întreține amabil și degajat cu toți cu un aer de ascunsă dominare intelectuală, fin și imperceptibil distant, dîndu-le tuturor dreptate din punctul lor de vedere, cu rezerve nuanțate în ceea ce-l privește, secretul adunării acestei „societăți" fiind voluptatea ascunsă de a trăi fenomenologia morală a umanității pe toate treptele. Pe durata analizei și portretizării, G. Călinescu se transpune efectiv în „pielea" personajului și atunci el este, rînd pe rînd, Don Quijote, Torquatto Tasso, Anna Karenina sau Rosaura. Credem că una din marile calități critice și portretistice ale lui G. Călinescu stă tocmai în această capacitate de metamorfozare, de transpunere, schimbare de „sex", „epocă" și „naționalitate" cu fiecare clasic. Ni-l imaginăm foarte bine în toga lui Ovidiu și Horațiu, purtînd perucă și pantofi cu cataramă de metal atunci cînd scrie despre Molière, în costum de „cleric tonzurat", cînd comentează pe Francesco Petrarca, sau călare pe Rosinanta cînd evocă pe Don Quijote de la Mancha.

Peste tot ai impresia că la G. Călinescu dominant nu este atît impulsul spre cunoaștere (unele studii, hotărît, în nici un caz insuficiente sub raport informativ, se așază doar la limita de sus a documentării esențiale), cît plăcerea emoției, trăită îndeosebi pe plan portretistic, apoi monografic-analitic și asociativ, acesta din urmă de mai multe spețe. Adevărul este că G. Călinescu se plimbă delectabil în literatura universală, de unde scoate, cu mare satisfacție, îndeosebi pretexte de portretizare, dintr-o tendință manifest literară. Și cu cît autorul este mai îndepărtat, oferind la prima vedere mai puține elemente de caracterizare în stil de portret, cu atît surpriza devine mai mare și curiozitatea sporește. Este cazul mai ales al studiilor despre *Horațiu, fiul libertului* și *Ovidiu poetul* (în treacăt fie spus, alături de unele pagini ale lui E. Lovinescu despre Tacit, tot ce a dat mai fin critica românească în materie de umanități, cu nimic mai prejos de Gaston Boissier sau Victor Bérard), dar și al celorlalte evocări de clasici (Francesco d'Assisi, Tasso, Cervantes, Petrarca, Ibsen, Goldoni), pe o latură foarte sainte-beuviene, întregite însă în sens monografic, printr-o viziune globală de ordin estetic. G. Călinescu este de altfel un bun cunoscător al metodei lui Sainte-Beuve, care face *„imposibilul pentru a escamota cronica literară și a o transforma în reflecție caracterologică"*. *„Evident și aceasta e o literatură, dar nu critică literară, ci fiziologie în sensul cel mai larg al cuvîntului, cu eroi de oriunde"*. Numai că G. Călinescu renunță la mareșalii și la curtezanele care circulă în *Portretele literare* și în *Causerii*. El își restrînge raza vizuală doar la un număr mic de clasici, mulți cu biografie firavă, sau absorbită total în operă, excelent prilej pentru critic de a o deduce ingenios pe cale inversă.

Impresia de „inedit" pe care o dau aceste studii nu vine numai din acuitatea percepției directe și nici din tehnica punerii în pagină, organizate în așa fel încît să transmită o imagine și o impresie de bază. Nu ne îndepărtăm prea mult de adevăr spunînd că ceea ce face originalitatea indiscutabilă a eseului lui G. Călinescu („eseu, adică o ipoteză", cu vorbele criticului), este marea sa capacitate asociativă, surpriza permanentă a referințelor, cuplarea imprevizibilă a ideilor și citatelor. Pentru cititorul obișnuit, impresia dominantă este adesea de uimire, uneori și de ușor insolit. Pentru oamenii de litere, familiarizați cu textele, în vederea cărora G. Călinescu îndeosebi scrie, efectul este încă o permanentă bucurie a intelectului, fie că accepți, fie că respingi uneori aceste asociații în cascadă. Ele par a fi stimulate de o lege specială a „contiguității" istorico-literare în timp și spațiu, care la G. Călinescu funcționează din abundență, eruptiv am spune, într-atît jocul asociativ este continuu, în plin zigzag caleidoscopic.

Unde s-ar putea ridica, totuși, un semn de întrebare? Pentru G. Călinescu, precum am arătat, literaturile au o existență obiectivă, *realiter*, din care cauză par a fi situate în același plan al actualității, într-o eternă contemporaneitate. În conștiința criticului, scriitorii clasici coexistă, au o prezență simultabaza unor serii de mici articole și eseuri. Toate definesc foarte bine acest

permanent efort de asimilație și definire nuanțată, metodică, a cercetărilor de bază, în cadrul marilor epoci și stiluri literare.

Nu trebuie omis, în sfîrșit, și un ultim aspect, care la G. Călinescu este foarte important. Criticul este plin de aluzii, trape, înțepături, pledoarii disimulat *pro domo* și numai cine l-a cunoscut bine îl poate urmări, gusta și înțelege exact în toate meandrele, abilitățile și punerile sale în scenă. Nu o dată articolul nu reprezintă decît un pretext, un ecran de fum, în vederea unei teze, a unei poziții personale. Și urmarea este că materialul străin va fi cultivat de predilecție tocmai fiindcă el se „pretează" foarte bine la astfel de tactici literare, care țin de cea mai intimă ființă a criticului. De pildă, cine vrea să priceapă în adîncime *Scrinul negru*, neapărat trebuie să parcurgă și să mediteze atent paginile consacrate psihologiei aristocrației lui Tolstoi. Eseul este aproape un „comentariu". Un răspuns indirect la diverși detractori citim în studiul despre Cervantes: „Adesea întîlnim la oamenii de geniu trăsături crepusculare ce ni se par reprobabile și cu care mediocrii încearcă să scoboare pînă și valoarea operei". La fel în acela *Despre Orizont*, aparent în marginea lui Ortega y Gasset, în fond motiv de a declara: „Unii spun că eu stau departe de ei, în vreme ce eu cred că ei stau departe de mine". Controversa are loc pe tema „inactualul de prea mult prezent". *Herder și publicul* este de fapt tot o punere la punct: „Aplauzele majorității nu constituie un țel pentru autor, care trebuie să-și creeze publicul, nu să se supună lui". *Criticul ca umorist*, parafrază a cărții lui H. Höffding, *Humor als Lebensgefühl*, și *Fatalitatea vocației*, à propos de spaniolul Huarte de San Juan, autorul cărții din 1572 *Examenul aptitudinilor (sau vocației) pentru științe*, au un caracter atît de evident personal, încît nici un monografist viitor al lui G. Călinescu nu le va putea omite. *Filosofia minciunii*, cu citate din Baltazar Gràcian și Schopenhauer, viza de fapt pe... E. Lovinescu: „Mă întreb: oare minciuna în critică nu-i permisă, ca o blîndă amînare, ca un „riposo al vero"? Filozofia „cruțării", „a disimulării o-neste", a „discreției preocupă în mod evident pe critic, care privește cu simpatie și *Donabbondianismul*, filozofie a pasivității, inspirată de un anume personaj al lui Al. Manzoni. Cît privește reflexiile despre *Doamna Luther*, ce să mai spunem? Exprimînd, pare-se, o umoare de moment, ele sînt pur și simplu savuroase, mai ales dacă întoarcem mătasea și pe partea cealaltă. Căci G. Călinescu posedă arta marelui rafinament de a insinua, sugera, seduce sau persifla cu abilitate, și niciodată nu poți fi sigur, străbătînd acest aspect al scrisului său, ce surprize ți se rezervă. Cînd îl crezi iremediabil pierdut în cele mai abstrase considerații despre erotica Renașterii, atunci poți să fii sigur că gîndul lui G. Călinescu este concentrat la maximum asupra prezentului.

Întreaga literatură străină, atît de fin și pătrunzător interpretată de critic, este foarte adesea o scenă savant disimulată pentru proiectarea propriei personalități. Mai ales această zonă a operei sale nu are în fond decît un singur erou: pe G. Călinescu însuși, în ipostaza de Proteu, cu zeci de fețe și costumații europene.

ADRIAN MARINO

Alexandru Philippide

S-a născut la 1 aprilie 1900, în Iași. Își ia licența în filologie și drept, la Iași, în 1921. Studii suplimentare de filosofie și economie politică în Germania și Franța (1922—1928).

Debutează în 1919, în revista Însemnări literare.

Opere fundamentale: Aur sterp, *1922;* Stînci fulgerate, *1930;* Visuri în vuietul vremii, *1939;* Floarea din prăpastie, *1942;* Studii și portrete literare, *1963;* Poezii, *Col. „Cele mai frumoase poezii"*,

cu un cuvînt înainte de Al. Piru, 1965; Monolog în Babilon 1967, Considerații confortabile, *I, 1970, II, 1972;* Opere, I, *1976; II, 1977;*

Traducător excepțional din: Baudelaire, Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke, Goethe, Pușkin, Mao Tze Dun etc.

Referințe critice: *Ion Barbu, în* Pagini de proză, *1968; G. Călinescu, în* Istoria literaturii române..., *1941; Șerban Cioculescu, în* Aspecte lirice contemporane, *1942; Aurel Martin, în* Poeți contemporani, *II, 1971; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Literatura română între cele două războaie mondiale, *II, 1974, Nicolae Balotă,* Introducere în opera lui Al. Philippide, *1974; Eugen Simion în* Scriitori români de azi, *II,i 1976.*

Poet livresc, a cărui viziune e un spațiu unde experiența de viață nemijlocită trăiește în același context cu demonul lecturii, Al. Philippide părea o apariție unică prin care vechi și statornicite tipare estetice continuă să existe, în ciuda înnoirilor veacului. Fidel normelor așa-zis clasice, el revine mereu la idolii săi: Hölderlin sau Novalis. Cîndva, în 1930, în paginile volumului *Stînci fulgerate,* declara într-o simbolică *Schiță pentru un autoportret:* „Lumea începe și sfîrșește-n mine, // Ca algele pe funduri de-oceane, / Dospite-n mîl albastru de ceruri sfărîmate / Cresc cîntecele mele subterane. // Mi-i inima la adăpost // Ca un culbec în fundul unei grădini pustii. // Hotarele mele sînt: cel care-am fost / Și cel ce voi fi — hotare pustii... // Căci viața mea de adineauri / Mi-i tot atîta de departe / Ca viața celei mai uscate mumii, / Și pentru mine tot ce nu-i prezent — e moarte, // Singur? Ce vorbă lipsită de-nțeles! / Sînt *tu* și *el* și *voi* așa de des! / De atîtea ori Sfinx și Oedip! / Trăiesc în mine ca o pădure-n mii de frunze, / Ca vîntu-n mii de fire de nisip... // Dacă-aș fi vrut (pe vremea cînd visam) / Să fi fost altfel de cît sînt, / Aș fi vrut să mă fi născut pămînt, / Cu rîme-n mine, rădăcini și iarbă / Pe fruntea mea boltită către soare... // Sau poate... aș fi vrut să mă fi născut soare...“

Poetul n-a renunțat decît foarte rar la normele prozodice severe, romantismul structural al poemelor sale fiind permanent cenzurat de un spirit de rigoare aproape antică. Mai mult chiar, o precizie carteziană, de desen simetric păzește fără istovire veghea și setea cosmică a poetului. El caută cu nesaț grandiosul ca imagine poetică, pe urmele sistemelor himerice ale romantismului.

S-a scris mereu de către critici despre Al. Philippide, romanticul. Fără îndoială, chiar în retorica poemului, el se manifestă, adesea, în consensul esteticii romantice: „Mi-am plăsmuit un suflet din țăndări de bolid, / Aerian și aspru, cu nostalgii de vid / Sori stinși și-au stors cenușa din hăuri să închege / Năpraznicele așchii de mii de ani pribege. / Ecouri adunate din haosul astral / Mai gem și-acum în asprul meu suflet mineral...“ *(Frontispiciu).*

Îl tentează perpetuu marile dimensiuni, terenul său de construcții e, îndeobște, cosmic: „Era un vălmășag imens de scări, / Asemeni unei uriașe schele / Care-astupase cele patru zări / Și eu urcam și coboram pe ele“ *(Tainicul țel).* Universul său e gîndit panteistic, cu sentimentul palpabil al materiei minerale, în care ciclurile antotimpurilor și erelor geologice sînt subordonate ornicului cosmic. Cum însuși mărturisea, el

rămîne invariabil în cadrul raportului Sfinx — Oedip, alternînd neliniștit între termeni, fie că e întrebat și răspunde fie că întreabă, spre a afla adevărul. Se relevă, astfel, ideea poemului înțeles ca tensiune lirică între întrebare și răspuns, în care importantă e curiozitatea dezlegării misterului. Spre deosebire de Blaga, Philippide luptă pentru dezlegarea tainei, poezia devenind, în această accepție, un mod de a stabili ordine și rațiune în haos: „. . . alung din mine tot ce-i dușman ideii, / Venerabili idoli și alte ilustre pocitanii" *(Feerie)*. Absurdul corespunde, așadar, urîtului. „Stăpînind" universul, Al. Philippide e conștient că elucidează, de fapt, enigme ale eului: „Necunoscutul e în noi. . ." *(Aud o ușă)*. Tot poezia e o cale spre eternitate: „M-atîrn de tine, poezie, / Ca un copil de poala mumii, / Să trec cu tine puntea Lumii / Spre insula de veșnicie / La capătul de dincolo al lumii" *(M-atîrn de tine poezie)*. Transcenderea morții și absurdului, prin poezie, era un adevărat laitmotiv al liricii lui Al. Philippide. Pe linia romantismului el e un interpret de mituri: „M-ați izgonit! / Mă ntorc în nemurire, / Să-mi caut altă omenire-n loc, / Să-i dau și ei mistuitorul foc / Și fericit de-o reînlănțuire / s-aștept să se mai năruie un cer, / Să mă mai latre înc-o omenire" *(Izgonirea lui Prometeu)*. Desigur, acest Prometeu, uman și sceptic, poate fi asociat hölderlinianului Empedocle, sau poate fi o replică, dar mai întîi el e înrudit cu eminescianul Hyperion. De fapt, în conștiința poetului, Eminescu a fost neîncetat un termen de referință.

Că lecturile erau asimilate de către Al. Philippide ca fenomen de viață reală, ne dovedește opera sa de exemplar tălmăcitor. Traducerea poeziei *Da ich ein Knabe war*, a lui Hölderlin, e un sugestiv exemplu, ilustrînd sensibilitatea și specificul talentului său. Transpunerea e, desigur, într-un fel, o concluzie a lecturii săvîrșite de tălmăcitor. Primul vers al poeziei e identic unui cunoscut debut de postumă eminesciană: „Fiind băiet păduri cutreieram / Și mă culcam ades lîngă izvor. . ." Interesantă coincidență: Eminescu folosește exact aceași noțiune de Hölderlin — „băiet" — corespondentul germanului „Knabe". De fapt, această formă (băiet), azi rămasă doar o particularitate de grai, căreia versul eminescian îi acordă pe drept tot temeiul, corespunde cel mai exact cuvîntului „Knabe", desemnînd hotarul indecis al vîrstei dintre adolescență și copilărie, cu sensul determinat al genului natural. Eminescu a simțit aici oportunitatea formei dialectice a substantivului, spre deosebire de ultizarea sa în Luceafărul, unde Cătălin, despre care aflăm în strofa anterioară că era un „viclean copil", e numit în urmare „Băiat din flori". . . În perioada cînd a scris această poezie (aproximativ 1878 — 1879), Eminescu traducea din nemțește, împreună cu Slavici, *Fragmente din istoria românilor*, ale lui Hurmuzachi.

„Da spiel'ich sicher und gut / Mit dem Blumen. . ." spune Hölderlin; ceea ce traducătorul redă prin: „. . .mă jucam domol și bine / Cu florile. . .". Înțelesul inițial, într-o traducere *mot à mot*, ar fi „mă jucam ocrotit". . . sau „în siguranță", ceea ce Al. Philippide a simțit în acel joc „domol" — așadar liniștit, lipsit de griji, naiv și curat, al copilului aflat într-o înțelegere cosmică a sîngelui cu natura mamă. Copilul știe prin instinct, prin „sălbăticie" și „neștiință", limita elementelor, a planetelor și stelelor; mai mult chiar, el „pricepe tăcerea", o tăcere a nesfîrșitului, a neantului — ceea ce Hölderlin numește „Aether", iar Al. Philippide invocă în strofa următoare, prin numele mitologic, Soarele — „Helios", zeu abstract, și Luna, denumită familiar, mai cald — „Heilige Luna" — prin adoptarea (lucru rar) a termenului originar latin (Luna), obiectul ceresc, nu zeitatea sa, formulare apropiată versului de panteism mioritic — „Sfînta Lună". Al. Philippide s-a oprit asupra expresiei „Preasfîntă Lună", cu un accent sporit al laturii sacrale. Tonalitatea, muzicalitatea tălmăcirii, amintesc de poezia lui Blaga. Traducătorului i s-a impus, poate inconștient, această „matrice" de vers și nu alta. Existența poeziei lui Blaga, afinitățile ei de structură cu opera hölderliană, se dovedesc, poate, și în felul în care astăzi tălmăcirea lui Hölderlin în grai românesc are implicit și acest sunet specific.

Creatorul cu voluptăți faustice trăia înconjurat de cărți, îi vizita cu pioasă venerație pe clasici, restituindu-i *prin sine*, prezentului: „Mai bine, din cutia de fildeș juvaer / De mare preț, să scoatem pe Homer...“ Din om cînd moare, piere numai chipul, / Dar neatins trăiește arhetipul“ *(Monolog în Babilon)*.

Ca și în orizontul inspirației blagiene, Al. Philippide era tentat de imaginea „Urphaenomen“-ului, al așaziselor „Mume“ arhetipale. Versurile sale au un sunet clasic, cu sentințe oraculare: „...misterios și mut, / Rămîn un exilat în absolut“ *(Incomunicabilul)*. Patima extremelor e de asemenea tipic romantică, precum și senzația de rece eternitate, care trimite spre Hyperion: „Eu duh al tinerețelor albastre, / Mă văd îmbătrînind în nemurire / Și-n trupul meu simt spaima de-a fi veșnic“ *(O întîlnire ciudată)*. Veșnicia, ca sclerotică înghețare a sentimentelor și îmbălsămare sufletească, tulbura aparența olimpică a posturii creatorului. El nu se temea să înfrunte ceea ce a numit „Zările urîte“ — și să nu uităm că era un neîntrecut traducător al baudelaireenelor *Flori ale răului* în literatura română. Știa zugrăvi „demoni“ si o făcea fără spaime mistice, cu ironia detașată a vechilor meșteri populari: „... un vînăt trup cu craniul ros / De vremi și pleșuvia lor schiloadă / Împintenat cu stele, slab, ghebos, / Satana rîde, sprijinit în coadă“ *(Decor vechi)*. În principalele sale volume de versuri *(Aur sterp, Stînci fulgerate, Visuri în vuietul vremii, Monolog în Babilon)*, se păstrează o coordonată unică — *patima absolutului*. Gravitatea întrebărilor pe care și le-a pus, conținutul filosofic al liricii sale, sînt turnate în „stilul de bronz“ al poeticelor clasice. Om al cărților, benedictin al muncii intelectuale, știa însă că poezia trebuie să fie experiență, viață autentică, refuzînd acea „existență fără amintiri / Mai neagră decît cea mai neagră moarte“ *(În vuietul vremii)*. Înțelegea că poezia înseamnă neliniște și căutare' „Mi-am tulburat fîntînile-ntr-adins / Pe care le săpasem — ani de-a rîndul, / Și-n suflet ruguri roșii mi-am aprins“ *(Elegie)*. Suferințele sînt vii („Și sufletul mă doare ca un trup“ — *Romanță)*, amenințat uneori de temeri — „Dacă privești în suflet mult — ți-e frig“ *(Țintirim)*. Vulnerabil sufletește, poetul romantic are în același timp „...o țeastă-n care tot cosmosul încape“ *(Un stol de păsări negre)*. Gîndește și visează... Imaterialitatea, spiritualizarea, îi dau senzația de zbor, ca în visul fantastic al personajului din nuvela *Floarea din prăpastie* (1942):... zbură cu o ușurință delicioasă care îl umplu de bucurie“.

Poezia lui Al. Philippide are o severă moralitate antică, iar poetul cu insemne socratice, e răspunzător de cuvintele care în conștiința sa sînt ideile înseși și pot decide soarta lumii.

MIRCEA VAIDA

Emil Botta

S-a născut la 15 septembrie 1911, în Adjud, județul Vrancea. A murit la 24 iulie 1977, în București.

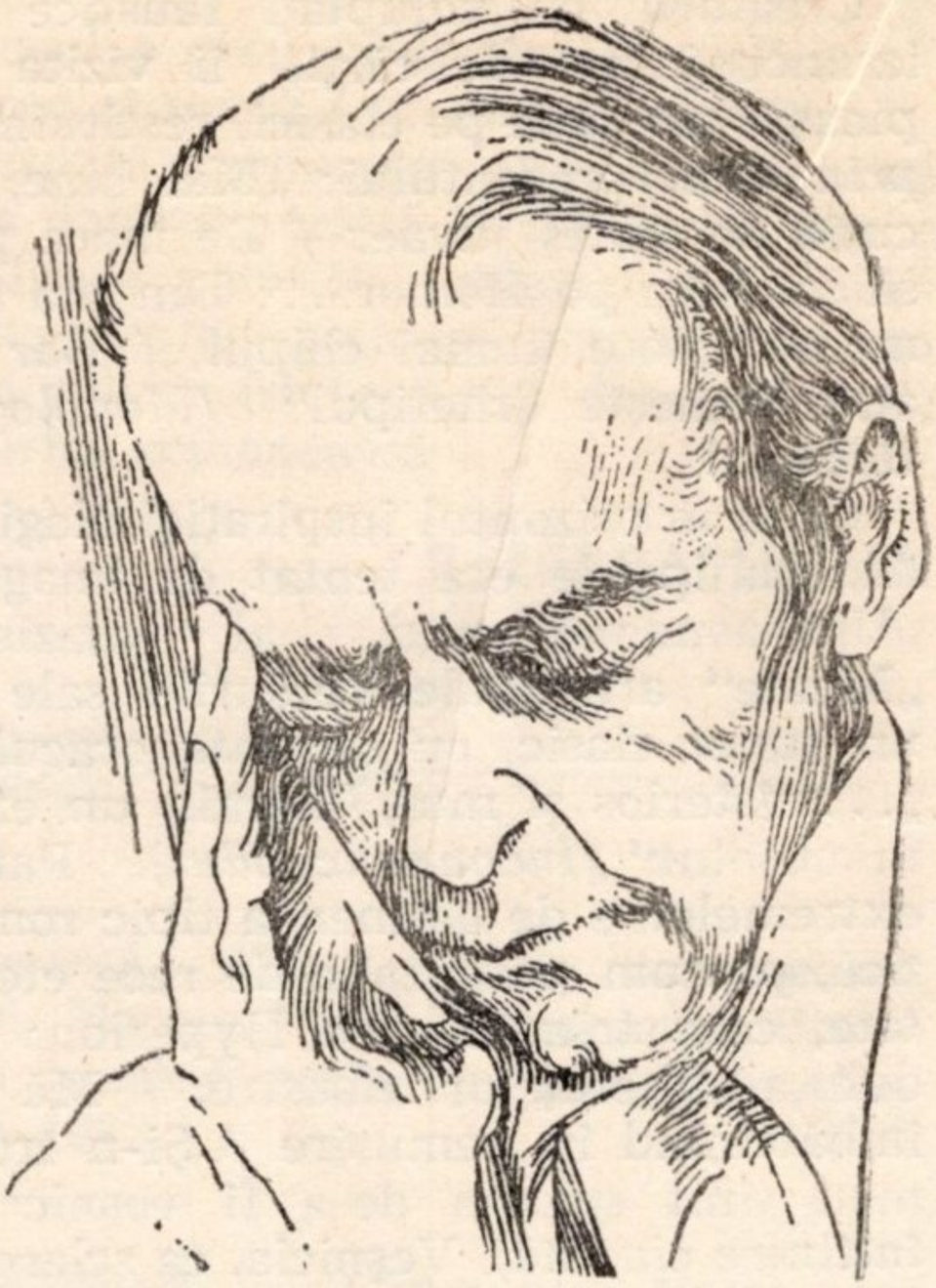
Conservatorul de artă dramatică din București (1932).

Debutează cu poezie în Bilete de papagal *(1929)*.

Opere: Întunecatul April, *1937;* Pe-o gură de rai, *1943;* Poezii, *ediție retrospectivă, prefață de Petru Comarnescu, 1966;* Un dor fără sațiu, *1976*.

Referințe critice: *Vladimir Streinu, în* Pagini de critică literară, *1938; Pompiliu Constantinescu, în* Scrieri, *I, 1967; N. Manolescu, în* Metamorfozele poeziei, *1968; Ion Oarcăsu, în* Prezențe poetice, *1968; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Literatura română între cele două războaie mondiale, *vol. II, 1974; Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *I, 1974; I. Negoițescu, în* Analize și sinteze, *1976; Ion Pop, în* Transrieri, *1976*.

În Emil Botta poezia românească are cu adevărat pe „marele ei singuratic". Este aproape un fapt fără precedent la un poet de longevitate și valoarea lui Botta (debut editorial în 1937 cu *Întunecatul april*, ultimul volum apărut în timpul vieții, *(Un dor fără saț*iu, 1976) o distanțare atît de marcată față de freamătul de zi și noapte al vieții literare... Omul — atît cît am putut înțelege dintr-o singură întîlnire — era de o timiditate rar întîlnită printre slujitorii Thaliei, ceea ce, explică, într-o oarecare măsură, izolarea și austeritatea în care s-a închis. Chipul său, de o asimetrie frapantă, mi-a rămas în memorie ca unul din acele „documente ale melancoliei" tragice, ca o mască simbolică a veacului de singurătate suportat de poet. Vorbind într-o cronică despre dubla identitate a lui Emil Botta, Nicolae Manolescu a lansat una din formulele sortite să-l însoțească pe autor în eternitate, „poet în actorie și actor în poezie". Cît de evidentă este această caracterizare o demonstrează fie peliculele pe care a fost înregistrat actorul Emil Botta, fie oricare din volumele sale de versuri. Să nu uităm că nu tot ce este adevărat, uneori chiar de ordinul evidenței, este și profund. La fel de adevărate și la fel de puțin profunde sînt și alte etichete nobile, aplicate poetului, între care, cea mai discutabilă este „simbolismul folcloric". Dincolo de unele preluări, mai ales ritmice, din poezia populară, simbolismul folcloric și tradiționalismul decorativ nu pot defini cîtuși de puțin o poezie impregnată pînă la saturație de patetism metafizic. Lăsînd la o parte și cele cîteva motive preluate de Botta din mitologia populară, și judecînd după gradul înalt de cerebralitate al datelor contemplative, nu vom putea ocoli faptul că emoția poetică rămîne numai superficial folclorică. De altfel, apelînd la folclor, poetul are mereu aerul că ar comite o erezie capabilă să sfărîme tiparele prestabilite. În poeziile care-l definesc — majoritatea fiind cuprinse în primul volum, *Întunecatul april* — Emil Botta cultivă o gesticulație nietzscheeană, concentrată în dramatismul



cu care se interiorizează. Modalitatea descriptivă, de care s-a făcut atîta caz, rămîne un element pur formal al unui discurs minat de truculență. Stăpînit mereu de efectele obsesionale ale pendulării între un univers hieratic și un altul macabru, artistul se lasă în voia unui monolog punctat cu accese de „retorism hamletic" (Șerban Cioculescu). Starea poetică este o melancolie fără obiect, copleșitoare: „De un dor fără saț*iu-s* învins / și nu știu ce sete mă arde /. Parcă mereu, din adînc, / un ochi răpitor de Himeră / ar vrea să mă piardă / Și pururi n-am pace, / nici al stelei vrăjit du-te-vino în spații /, nici timpii de aur, nici anii-lumină / izvoare sub lună, ori dornică ciută, / nimic nu mă stinge, nimic nu mă-alină / și parcaș visa o planetă pierdută. / E atîta nepace în sufletul meu, / bătut de alean și de umbre cuprins... / Un dor fără saț*iu* m-a-nvins, / și nu știu ce sete mă arde mereu" *(Un dor fără saț*iu). Iată un bun exemplu prin care poetul ne introduce în intimitatea gustului său pentru metafizic și straniu. Și este cum nu se poate mai complex haloul acestei poezii în care regăsim, savant retopite, elementele bucolicei virgiliene, alături de fantezia delirantă sau gratuită

(„Spun fantazii, fantazii, / un atribut / riguroaselor legi ale fumului, / hiperbole, parabole, / geometrii de fum, / stricte definiții / ale fumului / ") și mai ales alături de tonalitatea ceremonios-ironică a discursului. Spectacolul bizar al unor tărîmuri ireale se împletește cu decorul halucinant, enigmatic. În acest cadru, demonul poetului este dantesc, vehicolul ironiei fiind mereu tragicul. Viziunile alternează proiecția onirică cu meditația sceptică: „Vine un chip fără chip, / vine o voce fără voce, / un sunet fără sunet, / vine o față fără față, / vine canalia cea luminoasă, / cu aripi mii /. Și ce țesătură, / ce scriere cuneiformă, / ce misterioasă, / ce țepi de arici / în fluturarea hidoasă! / Nu mă lupt cu tine / ca Iocab cu îngerul, / nu mă cosi, nu mă secera, / nu mă cheamă Iacob, / sînt altcineva /. Făpturile visului meu / sînt prea curate, / mîinile mele sînt ostenite, / la piept așezate. / A sunat stingerea / și se lasă liniștea, liniște. / Și numai cristali / și doar minerale / în spelunca din vale". Nu de puține ori „vedeniile" poetului se derulează într-un spațiu al solemnității grave, misterioase. O copleșitoare nevoie de a dezvălui viziunile care-l torturează se face simțită pretutindeni. În meditațiile „prințului-clovn" imaginația este lăsată într-o curgere naturală, de oratoriu fantast, în care vocile se înmănunchează pe o structură de descîntec. Deși Emil Bota e un artifex — martoră stă subtila decantare a sintaxei — căruia nu-i lipsește filtrul livresc, intarsiat într-o serie de metafore „culturale", impresia de fond este că poetul ar fi într-o stare de transă continuă, că scrie sub permanenta narcoză a inspirației. Sentimentul unei confesiuni disperate ne face să-i dăm dreptate lui Eugen Simion, care consideră că „forța lirică adevărată a lui Emil Botta vine din iubirea lui tragică pentru himere". O confirmare o găsim în poemul *Briareu:* „Singur umblam prin desime, / prin a Rusalelor codru vestit. / Negru de tristețe, tristeții sortit, / singur umblam prin desime nu-i nime, / doar păgînească treime, / tăcutele doar elocinți vegetale și ziulica și eu. / Ah, e codrul, titanul cu brațe o mie, / strămoșul codru e Briareu. / Și mi-a dat domnul neliniștea setei nebune, / rubedenia vulcanelor crăpate de sete, / simpatia stîncii, a focarelor bete, / purtam pe buze munți de cărbune! / Ai băut a vieții și a morții frumusețe toată, / codrule mare, Briareu! / Dar gura mea e gură de cîntec, fîntînă secată, / gură de iad căreia îi este sete mereu". Este poate momentul să remarcăm că poezia lui Emil Botta nu are o „idee" anume, nu pune probleme de „conținut", sau dacă o problemă se pune atunci aceasta e „poezia furată a cuvintelor, smulsă disimulat cu alambicări sonice, și mai ales cu litanii de un păgînism sideral". (Emil Manu) Artistul evoluează de la lirismul tulbure al stampelor încrîncenate din primul volum, spre diafanitatea, caligrafia pură, madrigalescă am zice, din postume. Dorul ca stare definitorie pentru poet își va dezvălui latențele abia în ultimele două cărți. Iată o tulburătoare parafrază după celebrul prototip eminescian, *Mai am un singur dor:* „Doar un sărut pe pămînt, / o pecetă pe gură, / doar să fiu în genunchi, / înnebunindu-mă dorul, / ziceți-mi una „de dor" / pentru ca să mor, / fie-mi suspinul ușor: spune mai frumos ciocîrlia, / numele Tu, / sfîntă a sfintelor. . ." „Școlar al durerii", cum bine se autointitulează, poetul își va întoarce mereu privirile spre interior cu un necruțător gust al autoflagelării demistificatoare: „eu cu jonglerii / eu cu clovnerii". Tristețea clovnului devine cu atît mai tragică, cu cît apare evident, că se știe, la rîndu-i, ea însăși o mască, aplicată conștient pe o față torturată. „Ghiara himerei" se face din nou simțită într-un poem dedicat simbolic plăsmuitorului de geniu, al cavalerului Tristei Figuri: „Fiți foarte atenți / cu acest manuscris. / Fiți atenți cu litera T, cu înțelesu-i profund, / cu fragila-i structură. / Eu evoc un secol de aur, / un instrument de tortură: / între eroare și teroare / stă subtila, suava literă T. / Pe o cruce în formă de T / a fost răstignită Himera: / NUESTRO SENOR / DON QUIJOTE / EL CRISTO ESPANOL! *(Cervantes).* În galeria personajelor celebre invocate de poet, intră alături de Don Quijote, Dionysos și Ulysse, Nessus, Oedip și Sisif, drept ipostaze virtuale ale eului liric. De altfel, spe-

cifică pentru Emil Botta este obstinația cu care artistul își multiplică eul însetat de experiențe. Eul însă nu e și nu poate fi multiform, ci unic, redus la o singură și blestemată identitate. Rămîne în schimb un șir nesfîrșit de miraje, de inaccesibile himere; cu conștiința cercului vicios în care se zbate, poetul organizează totul ca pe un desăvîrșit ritual al eliberării de sine. Efortul de autoedificare este resimțit ca o cazną sisifică: „Și văd creeri de munte / și urcușul e greu, Sisif sînt al moliilor. / Și cad și recad / un munte suind"...

Situată permanent sub semnul unei „ars doloris", trăită și transcrisă cu o vitalitate patetică, poezia lui Emil Botta rămîne, asemeni autorului ei, un istm solitar (și încă atît de misterios!) în lirica românească.

RADU SĂPLĂCAN

Constantin NOICA

S-a născut la 24 iulie 1909, în localitatea Vitănești, Teleorman. A urmat școala elementară și liceul în București (bacalaureatul — 1928). A urmat Facultatea de filozofie în capitală între 1928—1933, după care a frecventat cursurile Facultății de matematică (1934).

A debutat cu volumul Mathesis sau bucuriile simple, *Buc., 1934.*

Opera: Concepte deschise în istoria filosofiei *(1936)*; Viața și filosofia lui René Descartes *(1937);* De caelo *(1937)*, Schiță pentru istoria lui cum e cu putință ceva nou, *teză de doctorat, 1940.* Două introduceri și o trecere spre idealism, *1943;* Jurnal filosofic, *1944;* Pagini despre sufletul românesc, *1944;* Fenomenologia spiritului la Hegel, *1962;* Douăzeci și șapte trepte ale realului, *1969;* Lysis sau despre înțelesul grec al dragostei de oameni *(traducere din Platon și eseu), 1969;* Rostirea filosofică românească *1970;* Creație și frumos în rostirea românească, *1973; Eminescu* sau gîndiri despre omul deplin al culturii românești, *1975;* Despărțirea de Goethe, *1976;* Sentimentul românesc al ființei, *1976;*

Referințe critice: Lucrețiu Pătrășcanu, Curente și tendințe în filosofia românească, *Buc., Cartea românească, 1946; Marian Popa*, Dicționar de literatură română contemporană, *Ed. Albatros, 1977...*

Deși Constantin Noica lua precauții, anunțînd în mai multe din scrierile sale caracterul lor nefilosofic sau nu încă filosofic și cu toate că granița dintre filosofie și literatură (în sensul de eseu, înțeles ca explicitare cu mijloace discursive a conținutului imaginilor artistice sau al trăirii) este atenuată în aceste scrieri, ele au ca punct de convergență *filosofia.* Pe planul filosofiei autorul se profilează cel mai accentuat și aici se situează cele mai multe dintre scrierile publicate în ultimul deceniu: *Douăzeci și șapte trepte ale realului (1969)* — o interogație asupra posibilităților filosofiei astăzi — *Rostirea filosofică românească (1970), Creație și frumos în rostirea filosofică românească (1973), Sentimentul românesc al ființei (1978), Spiritul românesc în cumpăna vremii (1978)* — rezultate din cercetarea filosofiei implicată în cultura noastră tradițională prin hermeneutica limbii și din abordarea civilizației actuale în lumina filosofiei astfel degajată.

Atenția pe care aceste scrieri o suscită se datorează nu numai facturii filosofico-literare și avantajelor de care se bucură astăzi forma eseului, în sfera receptării. Mai este de luat în seamă nevoia resimțită în această epocă de spectaculoase înfăptuiri științifico-teh-

nice și brăzdată de contradicții adînci, în care au fost puse în mișcare însăși bazele existenței socio-umane, de răspunsuri la problemele generale ce privesc sensul creațiilor umane. Iar Constantin Noica se află printre cei care frîng ezitarea în fața unor astfel de probleme (ezitare care ia astăzi adesea forma fragmentării meditației filosofice pe discipline și subdiscipline, pînă la stingerea preocupării pentru formularea perspectivei filosofice globale), le asumă și caută răspunsuri care se articulează într-o concepție generală.

Scrierile lui Constantin Noica au intrat în sfera interesului și criticii filosofice, iar formula teoretică și concepția sa au fost variat apreciate. Au fost emise caracterizări generale ale concepției exprimate în scrierile amintite (Gh. Vlăduțescu se referă la ascendența raționalismului și umanismului), precizări cu privire la locul operei sale în cultura noastră actuală (Ion Ianoși). O analiză cuprinzătoare a acestor scrieri rămîne, la stadiul actual al discuțiilor, încă de înfăptuit. Rîndurile ce urmează caută să reconstituie pozițiile nucleu ale concepției lui Constantin Noica și să schițeze termenii acestei analize. Fiind vorba aici numai de o schiță vom prezenta enunțuri, fără a putea invoca în acest spațiu restrîns întemeierea lor suficient de larg.

Constantin Noica face parte din șirul filosofilor (șir început cu Heidegger) care repun astăzi o problemă cu un considerabil trecut în istoria filosofiei: *problema ființei*. El își dedică meditația elaborării unui înțeles al ființei care, potrivit propriilor cuvinte, nu încremenește în dreptul unei dimensiuni a acesteia și în care ființa nu este lipsită de intimitate pentru om. Ca reper polemic pentru această elaborare, Constantin Noica adoptă filosofia modernă care a stat la baza raționalității tehnico-științifice, ce a triumfat în civilizația industrială de astăzi. În cadrul acestei filosofii relația omului cu ființa este mediată de natură, iar natura este înțeleasă restrictiv, doar ca materie de manipulare și control. Prin consecințele ei, după ce ea a devenit călăuză a acțiunii, această înțelegere este cel puțin discutabilă căci manipularea în deplină libertate a naturii și controlul total asupra ei, admițînd că ar putea fi realizate, nu prezintă garanții suficiente că oamenii vor realiza echilibrul și armonia. Exclusivismul raționalității tehnico-științifice nu permite dezvoltarea unei posibilități alternative la conceperea naturii ca materie de manipulare și control, de care se leagă, la limită și inevitabil, reducerea sensului ființării umane la simpla reproducere fizică a ei. Nu este vorba de a renunța la raționalitatea tehnico-științifică ci de a o complementa cu un înțeles al ființei diferit de cel ce stă la baza acesteia.

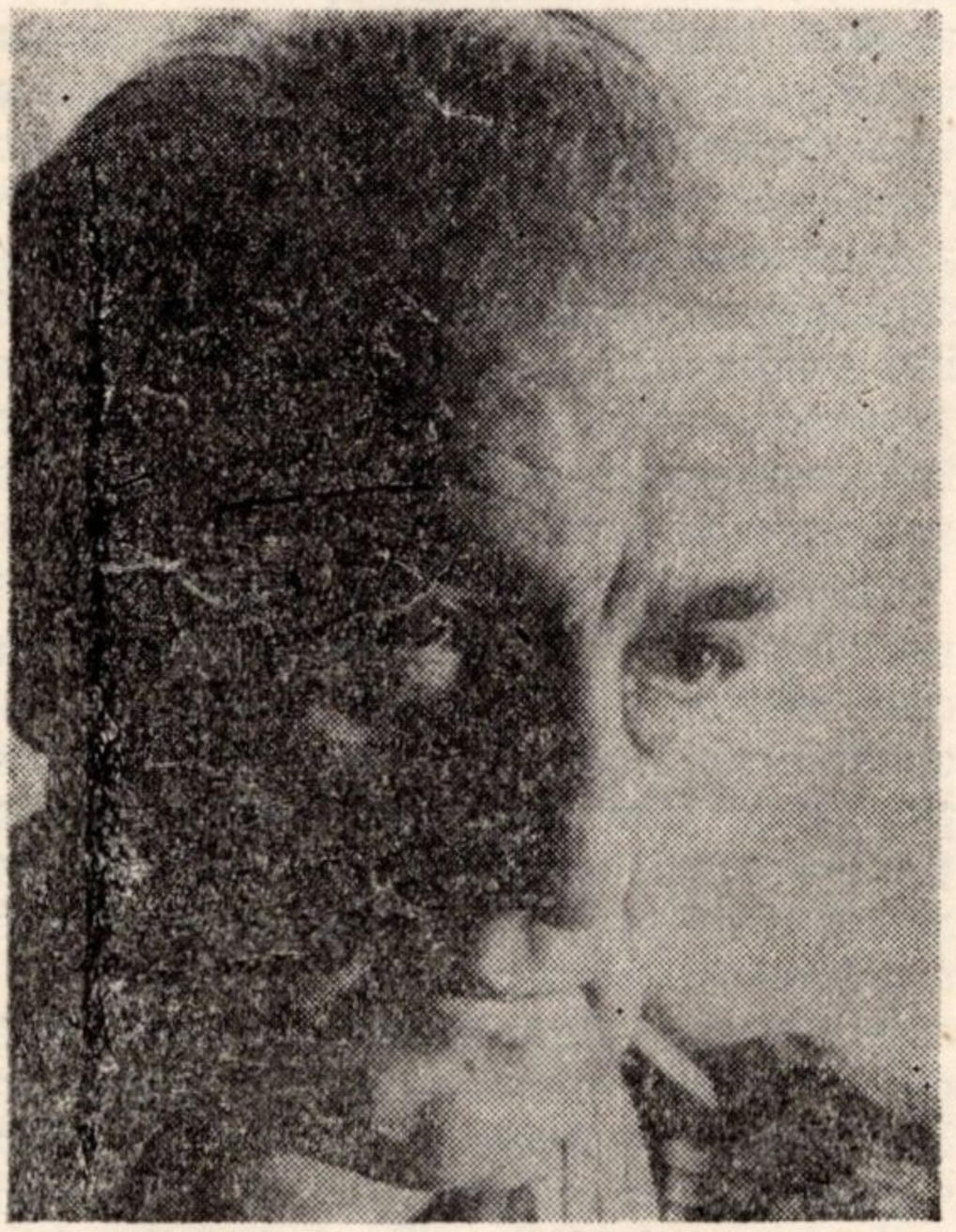
Salutare puncte de sprijit pentru elaborarea acestui înțeles al ființei oferă filosofia implicată în cultura noastră tradițională și sedimentată în locurile de maximă expresivitate ale limbii noastre. Constantin Noica asumă explicitarea, pe calea unei hermeneutici a limbii și punînd în valoare un registru de termeni de comparație vast, datorat excepționalei sale culturi teoretice, a acestei filosofii, care ar putea constitui o contribuție a culturii noastre la cugetarea universală. El se impune în filosofia autohtonă prin acest demers care a cunoscut, cu scrierile sale, o dezvoltare fără egal. În vechile scrieri românești, graiul popular și poezia lui Eminescu este depozitată o bogăție de înțelesuri neexplorată și neexploatată, care se cere valorificată în meditația filosofică de astăzi asupra echilibrării și armonizării faptelor și sensurilor, în lumea actuală.

Acestea fiind pozițiile nucleu ale concepției lui Constantin Noica, considerăm că problema pe care el o asumă — aceea a elaborării unui înțeles al ființei mai cuprinzător decît cel ce stă la baza raționalității tehnico-științifice — se pune mai precis și adecvat în termenii raportului dintre două planuri, nu automat convergente, ale raționalizării: planul raporturilor cu natura și cu mediul înconjurător și planul interacțiunilor sociale, care sînt perpetuu mediile în care are loc reproducerea speciei umane. Sub aspectul asigurării cognitive, pe care îl abordează Constantin Noica — a acțiunii umane pe cele două planuri ale raționalizării, primului îi corespund științele analitico-experimen-

tale ale naturii, iar celui de al doilea științele sociale legate de o definiție bazată pe interpretare a raționalizării. Deoarece specia umană își reproduce existența perpetuu în cele două medii, cele două grupuri de științe sînt deopotrivă indispensabile și de neînlocuit: primul asigură din punct de vedere cognitiv eficacitatea în acțiunea de stăpînire a naturii, al doilea promovarea unei definiții raționale a vieții în raporturile sociale. Reacția lui Constantin Noica este îndreptățită cît timp are ca reper polemic extrapolarea metodologiei standard a primului grup de științe pe alt plan decît cel căruia îi corespunde și nu această metodologie și aceste științe ca atare. Ea este îndreptățită față de autointerpretarea pozitivistă a științei și nu față de știință ca atare. Altfel, ea pășește pe urmele unei erori echivalentă cu cea a pozitivismului, chiar dacă este inversa acesteia: aceea de a lua științele din al doilea grup drept singurele autentice. Constantin Noica are dreptate să considere că este menirea filosofiei de a produce conștiința reflectată asupra faptelor și sensurilor și că știința este obiect al interogației filosofice. Numai că astfel plasată în ierarhia formelor spiritului, filosofia și-ar risca total rosturile astăzi dacă ar trece dincolo de sarcina doar în aparență modestă de a satisface pe baza reconstruirii teoretice a specificului reproducerii socio-umane a vieții nevoia de reflecție sistematică, pentru luarea sub control de către oameni a spectaculoaselor lor înfăptuiri.

ANDREI MARGA

Radu Boureanu



S-a născut la 9 martie 1906, la București.

Este absolvent al Academiei de Muzică și Artă Dramatică din București.

Debutează ca poet în Adevărul literar, *colaborînd apoi la* Universul literar, Lumea *(Iași)*, Azi, Mișcarea literară *ș.a. Între 1929—1931 și 1945—1947 practică actoria, jucînd alături de N. Bălțățeanu în* Don Carlos *de Schiller. Este premiat la Saloanele de pictură din 1942 și 1947.*

Poezie: Zbor alb, *1932;* Golful sîngelui, *1936;* Caii de apocalips, *1939;* Sîngele popoarelor, *1948;* Versuri alese, *1955;* Umbra stelelor, *1957;* Cîntare Cetății lui Bucur, *1959;* Versuri, *1961;* Vioara cosmică, *1962;* Moartea morilor de vînt, *1963;* Inima desenată, *1964;* Cheile somnului, *1967;* Cocoși de vînt, *1968;* Solara noapte, *1969;* Piramidele frigului, *1970;* Mîinile orelor, *1971;* Ce oră e în lume?, *1973;* Planeta curată, *1976;* Scrieri, *2 vol., Ed. Minerva, 1972.*

Proză: Romanticul Baical, *1938;* Viața spătarului Milescu, *1936, ediții revăzute în 1942 și 1973;* Ceașca, *1956;* Între Marea Albă și Marea Neagră, *1964;* Östüne sau colina goală, *1965;* Frumosul principe Cercel, *1978;* Scrieri, *vol. III, Buc., Ed. Minerva, 1976.*

Teatru: Cazul Bennet *(în colaborare cu Horia Deleanu), 1954;* Fata de pe Mureș, *1955);* Asta e nora pe care o vreau, *1962;* Satul fără dragoste. *Poem dramatic. Premiul Uniunii Scriitorilor, 1965.*

Traduceri: *L. N. Tolstoi,* Prizonierul din Caucaz, *1948; Alexei Negodonov,* Fîlfîie steagul roșu, *1949; A. N. Ostrovski,* Fata de zăpadă, *1954; A. N. Ostrovski,* Kozma Zaharici. . ., *1956; A. N. Ostrovski,* Voievodul, *1958; Emile Verhaeren,* Poeme, *1960; Pablo Neruda,* Poeme, *1965;* Cît cuprind cu ochii *(în colaborare cu Emil Giurgiuca), 1962; Nguyen Du,* Kim-Van-Kiêu, *1967;* Antologie de poezie belgiană de limbă franceză, *1968;* Nuvele din Flandra, *1968; Robert Goffin,* Versuri, *1970; Hugo Claus,* Apropo de Dédé, *1974;* Scrieri, *vol. IV, Buc., Ed. Minerva, 1976.*

Publicistică: Funia de nisip, *1972.*

Prefețe: *Nazim Hikmet,* Poezii *(în românește de Virgil Teodorescu. Prefață de... 1961; Mihai Negulescu,* Nopțile albe ale orașului. *Cu o prefață de... 1962; Rabindranath Tagore,* Poeme. *Cu un cuvînt înainte de... 1967.*

Îngrijiri de ediții: Artur Enășescu, Poezii. *Ediție îngrijită, cu un cuvînt înainte de... 1968.*

Monografii: Holbein, *1975; București, 1966.*

Referințe critice: *Al. Piru,* Poezia românească contemporană. 1950—1975, *Buc., Ed. Eminescu, 1975, vol. I; M. Petroveanu,* Traiectorii lirice, *Ed. Cartea românească, 1974; Ov. Ghidirmic,* Poezia lui Radu Boureanu *(în)* România literară, *an. VI, nr. 14, 5 aprilie 1973; V. Felea,* Poezia lui Radu Boureanu *(în)* Tribuna, *nr. 36, 5 septembrie 1974; M. Apolzan,* Poezia lui Radu Boureanu *(în)* Revista de istorie și teorie literară, *23, nr. 1/1974.*

Activitatea literară a lui Radu Boureanu, întinsă pe mai bine de o jumătate de veac, este foarte diversă (poezie, proză, teatru, traduceri, publicistică, îngrijiri și prefațări de ediții, prezentări de scriitori străini etc.), însă el rămîne în primul rînd poet. Niște „date" ale copilăriei și adolescenței îl îndrumă irepresibil spre domeniile artelor și dintre toate poezia va fructifica cel mai mult. Copil fiind, va rămîne fascinat odată de șevaletul lui Tonitza, care locuia în vecini („El nu-și mai poate aminti de copilul ce privea meduzat peste umărul lui minunea de pe șevalet. Nimeni nu cred că l-a observat pe copil cum senzațiile de culoare și magia penelului îi luminează ochii și-i deschid, subteran, o lume proprie colorată, o înclinare pentru încă un destin și o căutare"), pentru ca mai tîrziu, în adolescență, să fie atras, sub impulsul lui G. M. Zamfirescu, de farmecele Thaliei. În același timp cocheta și cu poezia, publicînd prin reviste. Un poem inspirat de *Împărăția apelor* și chiar dedicat lui Sadoveanu *(Cherhanaua de altădată, cherhanaua de acum),* publicat în revista ieșeană *Lumea,* este citit și de Lovinescu, care-l decretează drept „poet al bălților și al peisajului dunărean (vezi *Istoria literaturii române contemporane,* I, p. 435). Radu Boureanu va rămîne credincios acestor începuturi: va picta, va urca, cu intermitențe, pe scenă, dar va rămîne constant în spațiul poeziei.

În volumul de debut, *Zbor alb* (1932), Călinescu găsea că nota dominantă ar fi halucinația (și cita un fragment din poemul *Calul roșu),* aceasta izvorîtă dintr-o atmosferă generală de „silnicie și manierism". Sigur, halucinația se poate detecta la orice poet (halucinația — zic dicționarele — ar fi o „stare psihică anormală sub imperiul căreia cineva crede că percepe lucruri sau situații care de fapt nu există; vedenie") și e de mirare cum o găsea marele critic aici, ca notă dominantă, cînd ea era un modus vivendi al suprarealiștilor noștri. Un foarte frumos poem, *Zbor negru,* nu are nimic halucinatoriu: „Zbor negru este amintirea noastră / atinge dureros frunzarele tîrzii, / frunzarele toamnei, ale inimii; / a fost cîndva zbor alb pe la fereastră. / A crescut, au bătut în zări / aripile de lumină, / dar și-au încenușat sub depărtări / fîlfîitul de hermină. / Cade peste toate negru și cenușă, / unde-a fost inima am un ornic în piept, / mă tem pînă apoi să nu te mai aștept. / A adormit heruvul domestic lîngă ușă. / Stau înfipt în negre tăceri / și

nasc întrebări cu iadul vecine, / dar aripile depărtării dau adieri, / adieri ce alungă negura din mine". Ce-i lipsea poeziei de atunci a lui Radu Boureanu era libertatea de mișcare a fluidului interior, starea lirică era prea dur cenzurată, fraza curgea în niște rigori prea cu strășnicie impuse, de unde lipsa muzicii interioare pe care i-o reproșea Călinescu și căderea în narativismul de cea mai prozaică factură din cîteva poeme *(Porcarul, Cătunul visat)*. În volumul următor, *Golful sîngelui* (1936), tehnica rămîne aceeași, dar se străvede un mai accentuat dramatism interior („Aici, lîngă coastele mele de var / înscris pe nici o hartă e un nou Trafalgar"), pentru ca în *Caii de apocalips* (1940) să descoperim un și mai pronunțat apetit al actualității, al prezentului și al realității obsedante: „Vreți un poem? / Eu nu mai știu să plîng, să gem / timpurile pentru noi, — / timpurile noi". Întîiul volum tipărit după Eliberare, *Sîngele popoarelor* (1948), se topește în convenționalismul de epocă, cu retorismul grandilocvent de rigoare, justificîndu-se exclusiv prin noblețea sentimentelor umaniste și internaționaliste. În *Umbra stelelor* (1957), poetul nu depășește decorativismul exterior de mai înainte („Și în albastra trenă ce s-așterne, / E poezia vieții și a morții / E omul uriaș ce-nfruntă sorții / Urcînd sub umbra stelelor eterne"), „stelele" pe sub a căror umbră urcă „omul uriaș", poetul, putînd fi și înaintașii întru poezie (baciul Mioriței, François Villon, Eminescu, Ovidiu, Creangă, Jack London), cărora li se închină cîte un poem mai mult descriptiv. În *Cîntare Cetății lui Bucur* (1959) poetul își ia ca motto o propoziție din *Letopisețul . . .* lui Miron Costin („Nemurirea oamenilor s-ar stinge de nu ar avea în cuget lucrurile trecute") și trece la rememorarea, prilejuită de împlinirea unei jumătăți de mileniu de la atestarea documentară a Bucureștilor, unor momente din trecutul orașului, pornind din preistorie („A mai vînat azi tribul sub dealuri un mamut"), ajungînd prin perioada dacică, apoi în aceea a migrației popoarelor, în feudalismul tîrziu, în capitalism, pînă la vremile noi. Pasiunea arheologică a poetului nu se traduce însă și în sondaje de adîncime la nivelul expresiei și al trăirii, el rămînînd la o istorie în „chipuri și icoane", tot exterioară și tot decorativ-iconografică, chiar dacă efortul pentru „a reda" un specific balcanic, la modul barbarian sau matein, cu accent pe arhaismul colorat, nu e de neglijat: „Ca o znămenie în basme cîntată / Sluta, / Sluta, / Sluta muiere prin tîrg se arată, / Geamala! / ên mahalale / Spaima cocoșilor, / În Tîrgul moșilor / Cu geamparale, / Geamala! / Poate-i o glumă, / Poate-i un duh, / Lungă, balîngă / Trece pe lîngă / Cîrciumi de stuh / Și o afumă / De la grătar / Fumul și-o-nfășură / Ca un gear, / Ca un gear / De lînă-nflorit / Ca să-i acopere / Chip de oglindă-n / Care perindă / Timpul sluțit / Geamala!". Cu *Moartea morilor de vînt* (1961), poetul ambiționează să caute viața „dincolo de cuvinte", în faptele fără vorbe. Morile de vînt ar fi „imagini de pe urmă ale zădărniciei / Ce încearcă aripi putrezite / Să-și părăsească umbrele lungite / Plecînd în zbor de pe pămînt". După 1960, poezia lui Radu Boureanu, ca și a celorlalți poeți din generația sa ori din generațiile mai vîrstnice, se schimbă ușor în sensul sondării mai adînci în real, al depășirii convenționalismelor și clișeelor, al elevării expresiei și parcă al înțelegerii mai adecvate și mai firești o rosturilor poeziei și poetului în lume. Să fie vorba aici de o influență a tinerei generații de poeți ce descoperea, după Labiș, sensurile reale ale poeziei și sensurile „luptei cu inerția"? S-ar prea putea. În orice caz, poetul nu mai e entuziasmat doar de „mîini de oțel", de „degete mari de oțel" care „înalță tone, plimbă poveri la mari înălțimi", ci se entuziasmează de starea autentică de poezie, cu care coboară în adîncimile existenței: „Nu sărutarea verii cu soarele fierbinte, / Ci norul ca o fașă pe rana ce-ai deschis / Cuțitul amintirii a spintecat un vis / Cînd mi-ai vorbit cu buze de foc, fără cuvinte". Dacă și pînă acum viziunile sale erau colorate, semn al vocației plastice de care aminteam la început, acum culoarea face casă bună cu cuvîntul: „Ca un inel arabic e ochiul tău turchin / din pensulă muiată în lacuri de peruză; / Ca rodia iubirii ți-a sîngerat pe buză, / Au dinții tăi reflexul ghețarului alpin". De fapt într-un ciclu

(Poemele culorii) din volumul *Cheile somnului* (1968) vom descoperi poeme omagiale dedicate cîtorva din marii noștri pictori (Grigorescu, Andreescu, Luchian, Tonitza, Petrașcu, Pallady) iar un alt ciclu întreg va fi închinat lui Brâncuși (Semnificația *Mesei tăcerii* de la Tîrgu-Jiu, cum observa Al. Piru, nu este cea a *Cinei de taină*, ci alta). O altă obsesie mai nouă a poetului e cultura. El călătorește cu zeii Olimpului, face trimiteri la un vers de Apollinaire, lumea ar fi vrăjită de magii lui Zoroastru și ambiționează concizia. De fapt, într-un poem, oarecum autocritic, poetul o și spune: „Redați-ne tăcerile! / Prea mult, prea mult ați vorbit; / De-ar fi măsurată lungimea cuvintelor, / de-ar fi însumată procesiunea cuvintelor / s-ar crea un mic infinit". Tocmai din acest efort propriu de concizie va izvorî un remarcabil poem, *Tăcere fertilă*, în tonalități de litanie eminesciană: „Minunea minunilor / la buza genunilor / apleacă-se cugetul / să le prindă mugetul, / privirea aruncă-o / și așteaptă încă o / tăcere fertilă / de priveghi și milă / și-un oval ce tăinuie / tirsteța ce dăinuie". Viziunea convențională de reportaj liric de dinainte a dispărut aproape complet acum (volumele: *Inima de-senată*, *Cocoși de vînt*, *Cheile somnului*, *Piramidele frigului)* și se aud tot mai dese bătăi de aripă către eternitate și tonurile cîntecului din adîncuri: „E acolo un freamăt cu adîncuri de geamăt ud / găsind în scoica clipei un adăpost sordid. / E acolo decalcul unui neștiut peisagiu, / pe care-l vezi cu nervii și-l stingi cu guma pleaopei / Cînd ai foșnit o filă de moarte decantată / sub leneșa lunecare a gîndului".

Ca prozator, Radu Boureanu debutează în 1936 cu *Viața spătarului Milescu* (revăzută în 1942 și 1973), în stilul biografiilor romanțate cunoscute, cu destulă fidelitate față de documente. Cu mai multă libertate și cu mai multă invenție romanescă, autorul revine la modalitate în *Frumosul principe Cercel* (1978), făcînd într-un fel dreptate postumă acestui prinț și trubadur moldav care încînta curțile regilor apuseni prin cultură și distincție. *Romanticul Baical* (1938), dovedită ulterior *Călătorii pierdute* ca și *Fata din umbră* și *Ustüme sau colina goală* sînt de sorginte autobiografică, ultimele două cu un oarecare exotism balcanic.

Dramaturgia lui Radu Boureanu e de interesul exclusiv al istoriei literare. Poetul a tradus mult și divers din mai multe literaturi, în special poezie, dar și proză și dramaturgie, meritele lui în acest sector fiind de excepție.

SERAFIM DUICU

George Lesnea

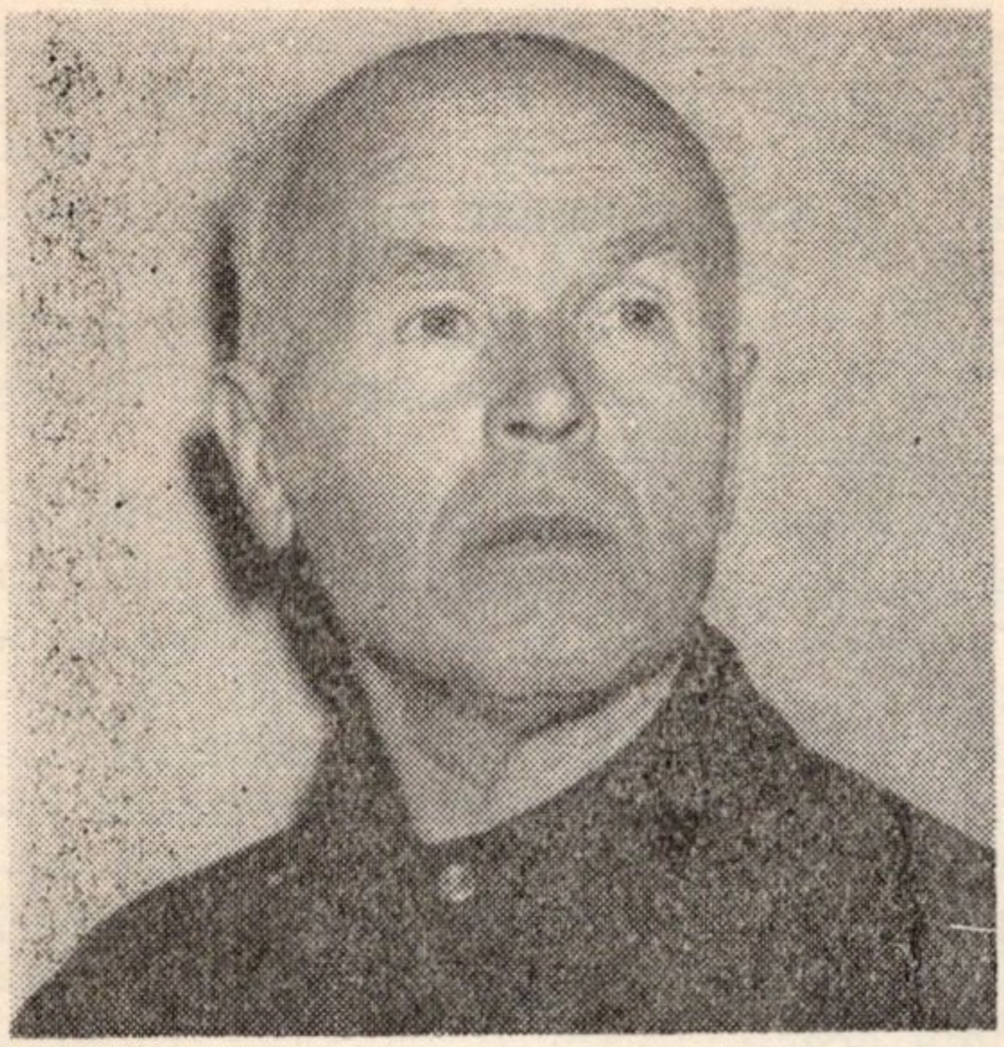
S-a născut la Iași, la 25 martie 1902, într-o familie modestă.

După anii de școală, parcurge toate treptele îndeletnicirilor de „arte grafice" și ajunge zețar de înaltă calificare în atelierele „Vieții Românești".

Debutează în revista „Gîndul nostru" din Iași cu poezia Din adîncuri *(nr. 18 din 14 noiembrie 1922). Din 1929, poetul începe colaborarea la „Viața Românească"* (*cu poemul* Izvod), *fiind sprijinit de Ionel Teodoreanu, apoi încurajat și de G. Ibrăileanu.*

Debutul editorial se produce în 1931 cu volumul Veac tînăr *(ed. „Viața Românească").*

Opere: *A) Originale:* Veac tînăr, *Iași, „Viața Românească", 1931, (Premiul „Hanu-Ancuței");* Cîntec deplin, *Buc., Edit. Federației p. lit. și artă, 1934 (Premiul Academiei Române);* Poezii, *Iași, Ed. „Ath. Gheorghiu", 1938;* Argint *Buc., „Cartea Românească", 1938;* Ceaslov, *Buc., „Cartea Românească", 1940, (Premiul S.S.R.);* Pomul vieții, *Iași, ed. „Cartea Moldovei", Ath. Gheorghiu, 1943;* Izvod, *Buc., „Casa Școalelor" 1943;* Treptele anilor, *Buc., Ed. Tineretului, 1962;* Versuri, *Buc., E. p. l., 1964;* Ulcioare de piatră, *Iași „Junimea", 1969;* Chipul din fîntînă, *Iași, Junimea, 1972;*



Poeme patriei, *Buc., Ed. Militară, 1975; (prefață de N. Barbu);* Poeme, *Iași, „Junimea", 1977, (ediție îngrijită de Z. Sângeorzan).*

b) Traduceri: Poeme *de Esenin, Iași, Ath. Gheorghiu, 1937, prefață de Ionel Teodoreanu — (retipărite, cu adaosuri, în numeroase ediții ulterioare, la București, la Iași ori la Chișinău (URSS) Ed. de stat 1957;* Demonul de *Lermontov, Buc., Ed. Cartea Românească, 1939 (în 1956 ajunsese la a 4-a ediție, în afară de volumele* Poeme *de Lermontov, Buc., 1955 și B.P.T., 1956);* Poeme *de Pușkin, Buc., Ed. Ministerul Artelor, 1947 (premiul Ministerului Artelor); Alte traduceri din Pușkin:* Poezii *(în colab. cu Al. Philippide) Buc., Ed. Tineretului, 1953;* Poltava, *Buc., „Cartea rusă", 1948;* Țiganii, *Buc., Cartea rusă, 1949;* Călărețul de aramă, *Buc., 1949,* Fîntîna din Bakcisarai, *Buc., 1949;* Povestea craiului Saltan *Buc., Ed. Tineretului 1950;* Evgheni Oneghin, *Buc., 1955 (Premiul de Stat); lucrarea a mai apărut în două ediții în B.P.T. Poetul a mai tradus din Iosif Utkin, (1945), S. Mihalkov (1949) etc.*

Referințe critice: *Volumul de debut* Veac tînăr *este salutat cu multă căldură aproape de toată presa literară și cotidiană din țară. Citățm selectiv: Mihai Ralea, în „Viața Românească", 2/1931; Șerban Cioculescu, în „Adevărul" din 20 martie 1931 (v. și* Aspecte literare contemp., *Buc., Minerva, 1972); Pompiliu Constantinescu, în „Vremea" din 22 martie 1931; Perpessicius în „Cuvîntul", 9 martie 1931; Eugen Jebeleanu în „Rampa", 14 martie 1931; Al. Philippide în „Viața românească" nr. 7—8/1931. 1938; Aurel Leon:* Poezii *de G. Lesnea, în „Opinia" 10 aprilie 1938; Profira Sadoveanu:* Suflet în imagini, *„România" 25 febr. 1939;* Demonul, *„România", 11 noiembrie 1939; Al. Zacordonețț:* Pe marginea traducerii Demonului *în „Opinia", Iași, 21 iunie 1939; Dragoș Vrînceanu:* O nouă traducere a Demonului, *„Curentul magazin", 19 noiembrie 1939; Radu Boureanu: G. Lesnea,* Argint, *în „România" Buc., 1 febr., 1939; Ion Pas:* Argint *de G. Lesnea, „Lumea nouă", Buc., 21 mai 1939; Perpessicius: „România", 9 martie 1939; Izabela Sadoveanu:* Farmecul poeziei lui George Lesnea, *„Adev. lit. și artistic", 19 febr. 1939; Vladimir Streinu: cronică la* Argint *în „Timpul", Buc., 7 april 1939; Petru Comarnescu, în „Revista fundațiilor regale" nr. 2/1940; G. Călinescu:* Ist. lit. române, *Buc., 1941, p. 854—855; Al. Philippide:* Evgheni Oneghin *(trad. G. Lesnea) în „Viața rom.", 11/1954; Al. Dima:* George Lesnea *în „Contemporanul", 30 martie 1962; Dumitru Nica:* Limba și stilul lui George Lesnea, *în „Iașul literar" nr. 7/1963; Aurel Martin:* G. Lesnea: Versuri, *în „Gazeta literară", 25 martie 1965; Tudor Vianu: în* Jurnal *ed. II, Buc., „Eminescu", 1970; Dinu Pilatt:* Mozaic istorico-literar, *Sec. XX, ed. II, Buc., ed. „Eminescu", 1971; Al. Husar:* În inimă tu porți melancolia . . ., *în „România lit.", 30 martie 1972; N. Barbu: Scriitori contemporani:* George Lesnea, *în „Cronica" 19 mai 1972 și 26 mai 1972; N. Barbu:* Cuvînt înainte *la vol.* Poeme patriei, *Buc., Ed. Militară, 1975; Zaharia Sângeorzan:* Comentarii *(postfață) la vol.* Poeme, *Ed. Junimea 1977, p. 309 și urm.*

Cred că nu mulți poeți români din perioada interbelică au ocazionat comentarii critice mai numeroase decît George Lesnea. Apariția primului său volum, *Veac tînăr,* în 1931, a însemnat un reviriment în fața căruia au ținut să-și spună cuvîntul nu

numai majoritatea criticilor vremii, dar și scriitorii cei mai de seamă, ca și personalități culturale din cele mai diferite ca orientare, preferințe ori crez social. Predominante au fost elogiile care apreciau sunetul nou al versului, reevaluarea peisajului tradițional, sinceritatea și autenticul trăirii, registrul tematic general-omenesc, ca și nuanțele unui autohtonism care, prin sentiment și calitatea meditației, se îndepărtau de orice retorică. Au fost, firește, și glasuri sceptice ori de-a dreptul ostile. George Lesnea era, bineînțeles, apreciat de grupul „Vieții românești", care-l selectase și-i sprijinise apariția primului volum. Dar, în afară de G. Ibrăileanu, M. Ralea, Ionel Teodoreanu, M. Sadoveanu, Octav Botez, pe George Lesnea l-au prețuit îndată un T. Arghezi (care-l și publicase în „Bilete de papagal" și care i-a purtat, pînă la sfîrșitul său, o constantă prietenie) ca și un Nicolae Iorga! De asemenea, îl elogiază Ion Pas și Dragoș Vrînceanu, Al. Philippide, Eugen Jebeleanu, Petru Manoliu, ca și Lascarov-Moldoveanu, un om de știință ca Dr. Gr. T. Popa, Vladimir Cavavnali sau Petru Comarnescu ș.a. Traducerile, îndeosebi cele din Esenin și *Demonul* din Lermontov rezistă la confruntările cu originalul efectuate de eminenți specialiști ca Petre Caraman și Al. Zacordonet.

Care poate fi explicația acestui interes larg și insistent pe care critica l-a manifestat de la început față de creația lui George Lesnea? Încercînd să ne transpunem în epocă, ținînd seama și de opera scriitorului, credem că preocuparea comentatorilor se explică prin sunetul într-adevăr original și de loc artificios al poeziei sale, de o accesibilitate care, ocolind facilul, aducea o simțire pe cît de adevărată tot pe atît de puternică, răscolind inimile cititorilor, de la cei mai simpli ca pregătire, pînă la cei cu gust rafinat. Lesnea aflase acea ecuație fericită, acea măsură sau proporție de aur prin care punea în rezonanță ceea ce poate fi mai general și mai autentic, ca sensibilitate, ca *omenesc* în explorarea tuturor conștiințelor. În plus, rămînînd accesibil, poetul realiza această solidarizare prin sentiment, cu mijloace înnoite, cu o anume libertate în utilizarea recuzitei lirice, ceea ce îndepărta formulele prea des uzitate și, ca atare, banalizate. În toate acestea descoperind calități, se cuvine să observăm că ulterior poetul însuși, în unele cazuri, reluînd motive și teme tratate de el și altădată, a procedat ca unii pictori de talent care-și repetă pînzele reușite, ajungînd să-și pună prea mult în evidență procedeele.

În sprijinul afirmației noastre privind doza de *omenesc* pe care o investește poetul, reușind să pună în vibrație, în interioritatea cititroului, o fibră similară, vom aduce aci doar două mărturii din epocă. „Imaginile lui (ale lui George Lesnea) sînt *aspre* și *tragice* (. . .) E o poezie plină de o delicioasă sălbăticie și de un primitivism puternic, sincer și irezistibil. Poetul își dă seama de valoarea artistică a acestui primitivism și a acestei sălbăticii. Și exploatează această valoare cu mult meșteșug. Lesnea nu e un cerebral, nici nu vrea să fie. Dar știe să-și judece propria simțire și să se privească pe el însuși în față, limpede și sincer (. . .) Inspirația lui Lesnea, sufletul lui, viziunea liu, modul de a simți — toate acestea îi aparțin incontestabil". În încheiere, Al. Philippide — căci el era autorul acestor rînduri — arăta că *Veac tînăr* „a fost pentru noi una din cele mai plăcute surprize".

Cea de a doua mărturie pe care o invocăm îi aparține poetului Eugen Jebeleanu. Acesta sublinia amestecul de arhaitate și de expresie poetică: știe să prelungească elementul arhaic, curățindu-l de praf și de iască și redîndu-i vechile miresme de lemn de cireș și iatacuri primitoare. De aceea cuvîntul poetului este plin, expresia elastică, versurile melodice". De aceea, în adevăr, versurile și mobilurile interioare ale poetului aduceau ceva nou, neîntîlnit în lirica anterioară. Surprinși, probabil, de inedit și mai puțin încrezători, unii au căutat doar influențe. Dintre aceștia, Pompiliu Constantinescu, dovedind probitate, recunoștea, după patru ani, la apariția volumului *Cîntec deplin*, că scrisese cu severitate la cea dintîi carte a lui George Lesnea. Dincolo de normala circulație a temelor și a atitudinilor lirice, pronosticurile bizuite pe „influențe" nu s-au verificat.

Antropomorfizarea naturii, exprimată în imagini, cele mai adesea noi, devine, la George Lesnea, complemantul altui proces: așezarea eroului liric între elementele simple ale firii. Metaforele nu mai sînt, atunci, atificii, nu sînt simple flori cu rol ornamental, ci modul de manifestare a osmozei om-natură, sugerînd contopirea: „Nu mă mai tem de amurgul cel mare / Și de cei ce s-au făcut frunze, au căzut și le calc în picioare / Mă împac cu viscolul, cu glodul, cu arșița, cu vîntul, / Ca pe-o femeie frumosă strîng în brațe pămîntul". Aici, în modalitatea cu totul aparte a comunicării poetului cu natura, cu *firea* care ne învăluie și ne străbate, ne integrează și ne imprimă ritmurile ei, aici trebuie să căutăm matricea creației poetului. De aceea el este, așa cum a intuit Panait Istrati, „aproape întîiul și poate ultimul poet care dintr-un material vechi, deja exploatat, a scos acorduri noi și impresionante" („Lumea — Iași, 31 iunie 1932). George Lesnea nu e chiar primul, și nici ultimul poet care săvîrșește această operație de alchimist, însă e sigur că ea definește un poet autentic. Peisajul său nu mai este cel tradițional, — el preferînd luncii, cîmpiei, satului idilic, solitudinea întunecată a pădurii, tainicele scorburi, munții uriași, rîpele: „De-aici începe vremea cu schituri prin poeni, / Cu scorburi părăsite și șerpi pe sub bușteni / De-aici începe taina cu zboruri de ierunci, / Cu eleștee-n care trecutul ți-l arunci" *(Sihla)*. Imaginile introduc un fabulos de mitică esență, trimițînd la basmul romantic, însă autohton ca resurse. Și mai tîrziu, fețele diferite ale naturii își manifestă din plin în poezia lui G. Lesnea virtuțile tainice, iar ocupațiile milenare ale locuitorilor dobîndesc perspectivă istorică: „Stîna se pitește doinit în trecut, / Laptele și cașul stau lîngă balade / scrijelind amurgul de pe crengi crescut, / Ca o clipă veche cîte-o frunză cade" *(Pe munte)*.

George Lesnea poate fi și cutremurat și blînd nostalgic, și contemplativ-interiorizat și tragic, și expansiv-entuziast, sau, înțelepțește, împăcat cu viața și cu moartea. Nota socială devine atunci componentă firească, și, chiar cînd scrie la persoana întîi, poetul are în vedere ascendența care ne particularizează ca popor ce a știut să reziste prin atîtea restriști: „E multă vreme-n mine: sînt împletiri de grai, / Cuvinte de hrisoave și sunete de nai / Cimilituri din gura glumețului norod, / Orații vechi de nuntă și stihuri de prohod / (. . .) Sînt zbuciumări trăite prin temniți de haiduci, / Cu sufletele-n codri și gleznele-n butuci / (. . .) Sînt șoaptele scornite pe lume de cei dragi / Gîrboacele robiei și plîngeri de iobagi" *(Izvod)*. Cîntînd lumea modestă și chinuită a periferiilor de odinioară, cu oamenii ei care au întîmpinat cu liniște demnă tragica trîmbiță a morții *(Moartea tăietorului de lemne, Primăvara)*, autorul nu se îndepărtează de sentimentul comuniunii cu mulțimile altădată în cruntă și tăcută suferință, generînd, de exemplu, această scenă-efigie: „Pe drumurile vremii de sînge și noroi, / Cu pielea sub harapnic, nemailăsînd povara, / Cu opintiri de veacuri în mersul lor greoi, / Trec stemele Moldovei, trăgînd în juguri țara" *(Poem din Moldova)*.

George Lesnea nu scrie o poezie filosofică. Filosofia sa, chiar atunci cînd atacă mari teme ale liricii universale, rămîne cea dedusă din experiența milenară care l-a călăuzit pe baciul din *Miorița sau* — peste timp — pe femeia lui Nichifor Lipan din *Baltagul*. Imanența umanului, în tulburătoarele, fundamentalele ipostaze ale existenței (implicînd, firesc, și viața și moartea) îi este regula. Nostalgic sau entuziast, împovărat de tristețe, într-o atmosferă fabuloasă, sau exultînd de bucurie comună, poetul vibrează pe toate strunele lirei legendare. El este un *vitalist* cu o rară putere de a vibra, de *a trăi* toate ipostazele vieții. Cîntecele lui George Lesnea, cîntecele unui rapsod al tristeții ca și al bucuriilor — cîntece ale vieții adevărate — se înscriu specificității și năzuințelor neamului, fac parte integrantă din spiritualitatea acestuia. Sînt cîntecele unui poet care e geamăn cu natura antropomorfizată care e cea a țării sale: „Foșnesc cu iarba în zăvoi / Pricep ce spun fîntînile, / Culeg apusul de pe foi / Cu amîndouă mîinile" *(Poetul)*.

N. BARBU

M.R. PARASCHIVESCU

S-a născut la 2 octombrie 1911, în Zimnicea, județul Teleorman. A murit la 17 februarie 1971, în București.

Studii de artă plastică la Cluj și București. Facultatea de litere la București. Debut editorial: *volumul de poezii* Cîntice țigănești, *București, 1941.*

Scrieri importante: Cîntice țigănești, *1941, ed. II, 1957; ed. III, 1958;* Cîntare României, *1951;* Laude, *1953;* Laude și alte poeme, *1959;* Declarația patetică *(1935—1948), 1960;* Versul liber, *1960;* Scrieri *I—IV, 1969—1974 (ediție îngrijită de G. Zarafu).*

Referințe critice: *Șerban Cioculescu, în* Aspecte lirice contemporane, *1942; Pompiliu Constantinescu, în* Scrieri, *IV, 1970; Mihai Petroveanu, în* Profiluri lirice contemporane, *1963; Ion Oarcăsu, în* Prezențe poetice, *1968; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Literatura română între cele două războaie mondiale, *vol. II, 1974.*

Colaborînd, în perioada interbelică, la principalele publicații conduse direct ori aflate sub influența partidului comunist *(Cuvîntul liber, Facla, Azi, Era nouă, Korunk, Reporter, Umanitatea, Societatea de mîine, Lumea românească, Meridian),* Miron Radu Paraschivescu avea de la început convingeri estetice limpezi: *„Scriu fiindcă văd, fiindcă aud, fiindcă nu sînt laș. Fiindcă știu că lumea poate fi schimbată cu mult în bine“ (Facla,* 20 septembrie 1933, răspuns la ancheta „De ce scrieți?“). Considerînd literatura un mijloc de cunoaștere, dar și de schimbare efectivă a realității, publicistul M.R.P. cerea scriitorilor să coboare în stradă, spre a-și asuma riscurile bătăliei cu *„agenții forței publice, al căror baston de cauciuc oprește a te apleca în afară“ (idem).*

Născută din angajare conștinetă de partea umanității active, poezia sa devine uneori expresia cifrată a luptei ilegale, e un „cod“ și totodată un îndemn la acțiune adresat *„prietenilor de la miezul nopții“*, oameni fermi, cutezători, care, *„în deplină cunoștință de cauză“*, pregătesc drumul victoriei finale, *„calea virgină“* a *„mîntuirii omului prin luptă“*. Patetice și discursive, versurile acestei perioade vor fi adunate mai tîrziu în volumul *Declarația patetică* (1960), culegere semnificativă pentru orientarea întregii poezii românești în anii imediat următori Eliberării.

Debutul editorial al poetului M.P.R. s-a petrecut în 1941, cu un volum remarcabil, *Cîntice țigănești,* republicat cu unele adăugiri în 1957 și 1958. Scriind aceste „cîntice“, autorul își asuma un risc evident: acela de-a lucra voit, chiar programatic, cu un material poetic degradat de curgerea vremii. Cîntecul lăutăresc de inimă albastră, modelul urmat aici, are toate caracteristicile creației populare de periferie. E fluctuant și sentimental, argotic și impersonal, cu surprize și francheți imagistice nebănuite, dar gîlgîind și de locuri comune, acomodat la gustul capricios și hilar al mahalalei. Exceptînd impulsul străin, venit din partea poetului spaniol Federico Garcia Lorca, *(Romancero gitan),* M.R.P. avea în față și exemple românești celebre, care i-au stimulat desigur hotărîrea. Un Anton Pann, mai întîi, cu ale sale creații de sorginte folclorică similară, l-a asigurat că fragilitatea cîntecului de lume poate fi biruită, printr-o infuzie de adîncime și prin sugerarea neostentativă a fiorului tragic, existent inițial în asemenea creații, înlăturat însă pînă la urmă sau mult îndulcit, spre a

nu „tulbura“ petrecerile boierești. Arghezienele *Flori de mucigai*, scrise cu *„unghiile de la mîna stîngă“* *„pe un părete de firidă goală“*, îl vor fi impulsionat și ele, după cum Ion Barbu, imaginînd raiul balcanic al Isarlîkului, „pentru mai dreapta cinstire a *lumii* lui Anton Pann“, trebuie să-l fi convins definitiv că gestul său are sorți de izbîndă.

În aceeași direcție lucrau și evenimentele de perspectivă ale istoriei, cum însuși autorul precizează într-o prefață ulterioară. *„Încercarm astfel, cu prea slabe mijloace, să ridic pe de o parte un protest și să semnalez pe de alta calitățile unui neam care în anii aceia* (1940 și 1941 — n.n.), *la fel ca și alte neamuri socotite „paria“, era deportat și ucis în lagărele transnistriene“. „Poporul ăsta al țiganilor*, spunea mai departe poetul M.R.P., *care n-a fost pînă-n jumătatea a doua a veacului trecut decît o gloată de robi ciocoimii noastre, și-a împodobit viața numai prin cîntece. El a izbutit să dea versului și melancoliei rupte din gura lumii, nu numai o vie circulație de-a lungul și de-a latul țării, dar și o strălucire nouă, dedusă cînd din tînguire, cînd dintr-o ironie perdeluită, la care-ndelungi amaruri l-au învățat să recurgă (Cîntece țigănești*, E.S.P.L.A., 1957, Cuvîntul editorului, p. 6).

Retras în umbra *„frumuseții unice dar efemere“* a cîntecului lăutăresc, autorul se dorește simplu tălmăcitor de năzuințe colective, *„iconar-ucenic după zugrăveala unui mare meșter“* anonim, mahalaua românească. Dar așa cum se întîmplă cu toate operele veritabile, intenția inițială este depășită chiar din primele versuri, insinuante tocmai printr-o savantă orchestrație lexicală: „Mai știi ceasul, caldarîmul / știrb, uluca fără porți? / Singur lîngă ea, salcîmul / înflorise ca de morți. / În duminica lălîie, / rochia ta, numai danteluri, / lungă pînă la călcîie, / ne uimea în chip și feluri“ *(Cîntic de fată mare)*; sau: „Pielea ei, de crin și lapte, / i-o-nvălea părul cu noapte, / și tu străluceai senină / lampă, martor de lumină! / / Ceasu-i trist și luna plină / și fereastra ei streină / parcă-i de casă pustie: / nu mă cheamă, nu mă-mbie“ *(Cîntic de lampă)*. Caldarîmul *știrb*, duminica *lălîie*, salcîmul *înflorit ca de morți*, rochia dantelată uimind *în chip și feluri*, lampa *martor de lumină*, și mai ales frumoasa, enigmatica transfigurare a chipului feminin („Pielea ei, de crin și lapte, / i-o-nvălea părul cu noapte“), sînt exemple de concentrată intelectualitate artistică, forme de cultură poetică rafinată. Fluența baladescă a versului sau aerul sentimental, de romanță concepută într-un ipotetic secol trecut, nu pot să umbrească *nota cultă*, savantă și lunecoasă a unor „cîntice“, care pornesc, fără îndoială, de la motive lăutărești, împrumută elemente specifice, *oh*-uri și *ah-uri*, forme și expresii degradate, dialectale, ca să se convertească repede în poezie elaborată după reguli severe.

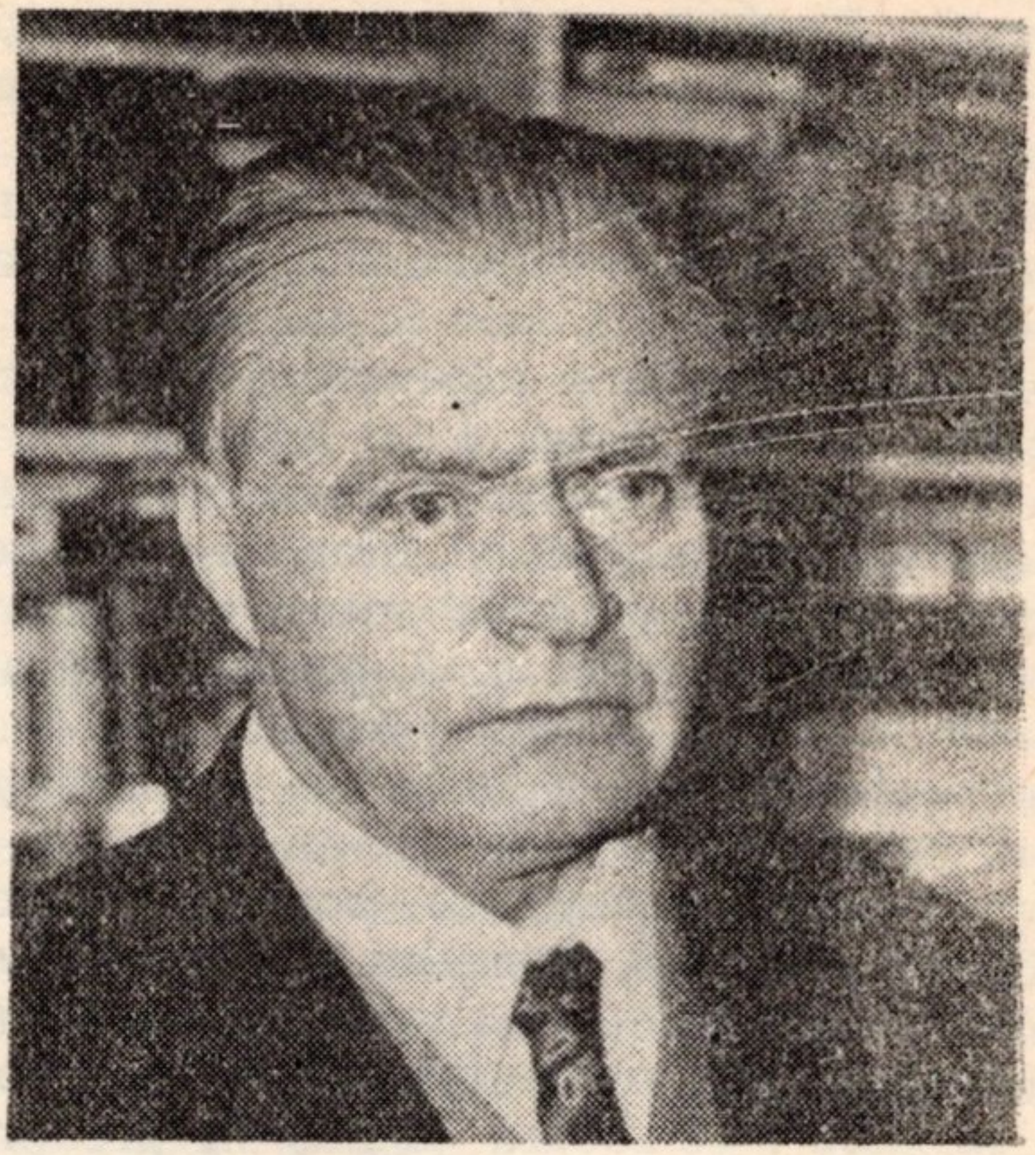
Experiment, fără îndoială, în momentul apariției, formula „cînticului“ — și lăutăresc și cult — creat de M.R.P. avea încă din germene semnele duratei: evita moda perisabilă a vremii, versificația patriotardă, găunoasă, a unor barzi de ocazie; marca, totodată, lipsa oricăror prejudecăți puriste, anticonținutiste. În plus, „cînticele“ izvorau dintr-o mare și justițiară pasiune demascatoare, fiind mărturii elocvente ale conștiinței de comunist înflăcărată a poetului, care scrisese înainte, cum am arătat, într-o altă manieră desigur, febrila *Declarație patetică*.

Nota patetică revine și în poemul *Cîntare României* (1951), amplă evocare istorică a trecutului nostru de luptă, în versuri limpezi, dar fără finețea și neprevăzutul imagistic al „cînticului“. Volumele următoare: *Laude* (1953), *Laude și alte poeme* (1959) cultivă meditația naturistă, făcînd elogiul elementelor: pîinea, „eternul legămînt al lumilor“; „lirica și rumena tomată“; mărul „mai aprins decît obrazul tinerei fecioare“; cărbunii, „neliniștite păduri întoarse-n piatră“ etc. Poetul e cucerit de simțul formei perfecte, își lucrează versurile cu minuție de bijutier. „Lauda“ sa e totuși programatică, previzibilă și numai rareori depășește corectitudinea: „Soarele cerul și-l strînge / Peste grădinile-n sînge. / / Pietre ovale, / Oile pică devale. / / Fumu-nfășoară-n broboade / Fruntea luminii ce cade. / / Pe cline tot mai rotunde, / Țipătul zării pătrunde / / Cînd, sub căzute perdele, / Crîngul o-ncinge-n zăbrele“ *(Văleni)*.

Poetul M.R.P. a scris și proză *(Bîlci la Rîureni*, 1964) sau reportaje în gen bogzian *(Drumuri și răspîntii (1937—1944)*, 1967. Conducător de publicații (ziarul *Ecoul*, în timpul războiului; în anii de după Eliberare, *Revista literară* și *Almanahul literar)*. M.R.P. e și un traducător excepțional de poezie clasică și modernă.

ION OARCĂSU

Zaharia STANCU



S-a născut la 5 octombrie 1902, în comuna Salcia, județul Teleorman, A murit la 5 decembrie 1974, în București.

Licențiat în 1932 al Facultății de litere și filosofie din București.

A debutat ca ziarist în ziarul Victoria *din Turnu Măgurele, în 1920, cu un pamflet intitulat* Mai puțină ingratitudine, *în care reproșa autorităților faptul că acordaseră văduvei lui Coșbuc o pensie derizorie. În* Confesiunile *sale (apărute inițial în* Scîteia, *nr. 9733, 31 dec. 1968) prozatorul arată însă că „adevăratul meu debut în literatură îl socotesc publicarea, de către A. de Herz a cîtorva dintre poeziile mele în revista săptămînală* Adevărul literar și artistic" *(în anii 1919—1920). Debutul editorial se produce în anul 1927, cu volumul de versuri* Poeme simple *(premiat de Societatea scriitorilor români).*

Opere majore.

Versuri: Poeme simple, *1927;* Clopotul de aur, *1939;* Pomul roșu, *1940,* Iarba fiarelor, *1941;* Anii de fum, *1944;* Cîntec șoptit; *1970;* Sabia timpului, *1972.*

Publicistică: Zile de lagăr, *1946;* Secolul omului de jos, *1946;* Călătorind prin U.R.S.S., *1950;* Sarea e dulce, *1955;* Cefe de taur, *1956;* Pentru oamenii acestui pămînt, *1971;* Triumful rațiunii, *1973.*

Proză: Desculț, 1948; Dulăii, *1952;* Rădăcinile sînt amare, *1958—1959;* Jocul cu moartea, *1962;* Pădurea nebună, *1963;* Ce mult te-am iubit, *1968;* Șatra, *1968;* Vîntul și ploaia, *1969.*

Referințe critice: *Virgil Ardeleanu, în* Însemnări despre proză, *1966; Nicolae Balotă,* în Labirint, *1970; Voicu Bugariu,* Zaharia Stancu, *1974; George Călinescu, în* Istoria literaturii române. *Compendiu, 1968; Valeriu Cristea, în* Interpretări critice, *1970; S. Damian, în* Intrarea în castel, *1970; G. Dimisianu, în* Schițe de critică, *1966; Aurel Martin, în* Poeți contemporani, *1971; Al. Piru, în* Panorama deceniului literar românesc *1940—1950, 1968; Marian Popa, în* Dicționar de literatură română contemporană, *1971.*

În poezia lui Zaharia Stancu se află concretizate două atiudini fundamentale. Întîia, caracteristică mai ales pentru primele volume, este dominată de o anume distanțare a poetului față de creația sa. În spiritul poeticii tradiționale, poemul apare în urma unei acțiuni laborioase de cizelare, fiind mai mult elaborare și mai puțin rezultat al exploziei spontane a unei sensibilități. Poeziile ce rezultă din această atitudine au o notă decorativă, înregistrînd ponderat vibrații tradițio-

nale. Semnificativă pentru această orientare este poezia intitulată *Iarba fiarelor* (din volumul cu același nume), o artă poetică, în care poeziei i se cere să producă o vrajă calmă: „Iarbă a fiarelor, poezie / Deschide-mi inima ei. / Noaptea înaltă și albăstrie / Și-a făcut din luceferi cercei. / ... / Iarbă a fiarelor, aruncă peste / Cuvintele mele pulbere aurie. / Mlaștinilor, ca-ntr-o veche poveste, / Vîntul miros de cimbru le-adie". O altă artă poetică deschide volumul *Poeme simple*. Ea stabilește diferite nuanțe de temperanță. Poeziei i se cere să miniaturizeze, să-și potolească setea „cu boabe mici de rouă". Gîndul poetului nu trebuie să sfîșie „Înaltul cu vultanii", ci să se întrupeze într-un „hulub rotund cu aripile albe", ce zboară jucăuș în preajma casei natale. Ocolind marile glasuri retorice, poezia urmează să șoptească, să nu atingă niciodată un diapazon prea înalt: „Tu, glas, — nu mai cerca să plîngi în limbi de clopot / Ci, gureș ca pîrîul cînd șerpui printre flori / Culege-le mireasma și spune-le în șopot / Povești cu stele care s-aprind și mor în zori". Este o poezie-joc. O lume formată dintr-un număr finit de elemente este parcursă pe liniile cîtorva sentimente. Muzicalitatea ce apare este simplă, dar penetrantă, evocînd geometrismul odihnitor al unor partituri preclasice. O sumă de convenții se întîlnesc monoton, dar din aceste întîlniri apare o melodie, ce reușește adesea să-și topească pînă la dispariție notele din care s-a născut. A doua atitudine lirică a lui Zaharia Stancu este una de sinceritate spontană. Poezia nu mai este, de data aceasta, un mijloc de exprimare cumpănită, reticentă. Ea devine un paratrăznet ce captează direct emoțiile, renunțînd la filtrul armonios, dar frigorific al expresiei tradiționale. O lipsă de complicație psihică dublată de intensitatea cîtorva trăiri obsedante, o aviditate vitală, ce se traduce prin versuri simple, ce vor să fie instrumente fictive, incantatorii de modificare a realului, o lăsare în voia unui ritm interior, ce ține de cenestezia clipei — iată notele principale ale acestei atitudini, ce a generat poezii dominate de imagini-mărturisire și de repetări muzicale. Poetul se lasă în voia unui flux dictat nemijlocit de tremurul unor sentimente fundamentale: al iubirii, al morții, al revoltei. Mai ales în această direcție apar apropieri de lirica directă a lui Esenin, una dintre preferințele declarate ale lui Stancu. Poemul devine mai brutal, expresia mai directă, poetul pătrunde mai adînc în zona sensibilității moderne. Apare mai des o sacadare caracteristică, precum și o nerăbdare deasemenea specifică. Sinceritatea confesiunii lirice duce spre efecte artistice deosebite. Repetițiile participă de asemenea la nașterea unor poeme viguroase, de o directețe ce reține. Poezii ce țin de această a doua orientare apar mai ales o dată cu volumul *Pomul roșu*.

Ultimele două volume de versuri, apărute după un întins interval de timp, aduc note noi. În *Cîntec șoptit* se observă o îmbinare fericită între directețea expresiei și reveria vibrantă în fața scurgerii inexorabile a timpului. *Sabia timpului*, ultimul volum, conține mai ales elegii, în care sentimentul trecerii vremii devine sfîșietor, violent, dureros.

Întreaga evoluție literară a lui Zaharia Stancu se desfășoară pe fundalul unei extrem de susținute activități publicistice. Privită în ansamblu, această activitate relevă, în primul rînd, o neabătută rectitudine a convingerilor politice. Pe parcursul unei lungi perioade de timp, Zaharia Stancu s-a dovedit o conștiință lucidă, atentă la apărarea intereselor poporului său. Remarcabilă este și știința argumentației, pe care publicistul Stancu a concretizat-o încă de la primele sale articole. O incontestabilă vocație a polemicii este, apoi, exprimată în mai toate articolele de dinaintea celui de-al doilea război mondial. Datorită anumitor aspecte ale sale, publicistica este importantă și pentru posibilitatea de a fi citită ca document al formării operei.

Proza lui Zaharia Stancu are structura unei povestiri în serii. Apariția lirismului este subordonată acestei structuri arhaice, pe care romanul modern a cultivat-o adesea. Se află în acest aspect o apropiere de cărțile lui Faulkner, dominate și ele de structura de *conte à tiroirs* și despre care se poa-

te spune în mod justificat că nu sînt romane propriu-zise.

Că ansamblul prozei lui Stancu este dominat într-adevăr de structura povestirii în serii o dovedesc cîteva fapte: unități narative, ce au o unică structură, aceea a povestirii, episoade legate prin încadrarea povestirii în povestire, o povestire-cadru.

Una dintre notele distincte ale prozei lui Stancu este dată de îmbinarea inedită dintre structura de povestire în serie și personalitatea lirică a autorului. S-a ivit astfel o contradicție cu rezultate artistice deosebite: pe de o parte, o structură a cărei perenitate ține în bună măsură de conservarea unor reguli, pe de alta, periodicitatea unor explozii de natură lirică.

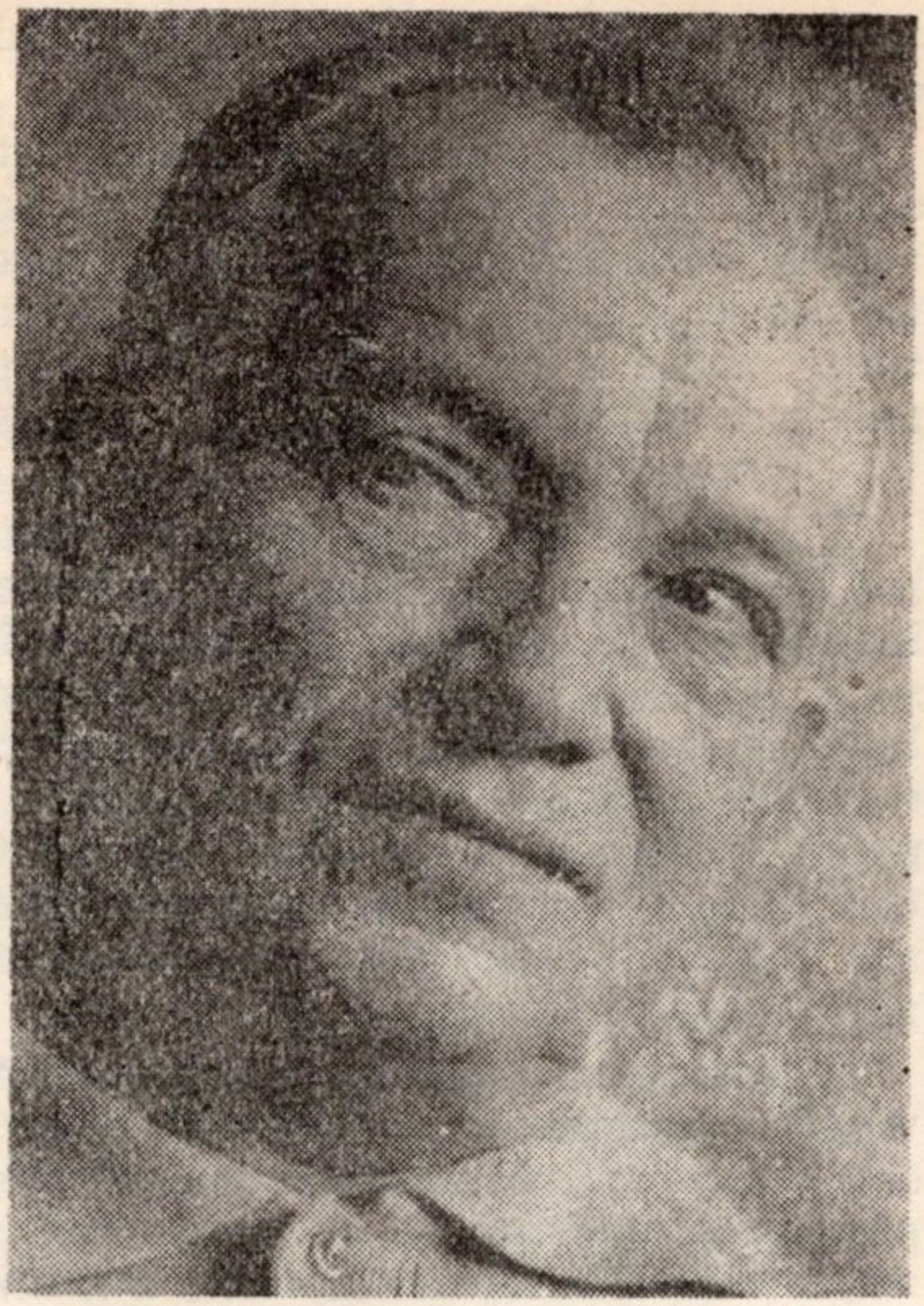
Se poate oare argumenta în mod convingător aserțiunea că proza lui Stancu este *Șeherezada* literaturii române? Răspunsul este afirmativ, cu precizarea că nu ne aflăm în fața unui *conte à tiroirs* obișnuit, la care să putem constata cu ușurință caracteristicile consacrate. Proza lui Stancu ține, în adevăr, seama de ritualul seriei epice, dar prezintă și caracteristici unice, generate de forța artistică a unui mare povestitor: structura stăpînește ansamblul, dar acesta o face să vibreze inedit. Situația amintește de proza lui Sadoveanu, unde o serie de elemente artistice se constituie într-un nucleu invariabil, ansamblul operei fiind format din învelișuri ce se adaugă succesiv acestui nucleu, noutatea fiind adusă de o deosebită capacitate a nuanțării.

Povestitor prin excelență, Stancu nu a avut niciodată în vedere crearea unor texte strict finite, totdeauna rămînînd posibilitatea unor continuări. Faptul acesta este probat de către amplificările succesive ale romanului *Desculț*, de transpunerea unor episoade dintr-o carte în alta, de reluarea unor personaje. Există, apoi, o similitudine structurală între episoade, indiferent de dimensiunile lor. Astfel, relatarea este declanșată de cele mai multe ori de către o împrejurare-pretext (proustiană), ce incită memoria. Există și o anumită manieră conform căreia sînt construite episoadele. Personajele reprezintă ipostaze umane bine determinate, complexitatea nefiindu-le necesară pentru rolul literar pe care îl au de interpretat, conflictele sînt simple, avînd de cele mai multe ori un drum clar, ce pleacă de la prezentarea unei situații neechilibrate (în sens moral sau existențial) și ajunge, traversînd o serie de etape intermediare și înglobînd povestiri adiacente, la un final, ce include în grade diferite o exemplaritate, pe care povestitorul o prezintă de pe pozițiile unei atitudini etice bine conturate. Sînt vizibile trei caracteristici fundamentale, ce coexistă în mai toate episoadele: realismul, exemplaritatea restrînsă, parabola. Adesea se produce o alunecare semnificativă: de la o atitudine de observator realist, povestitorul trece la una de moralist și, în cele din urmă, apare într-o postură meditativă, ce vizează natura, umană. Faptul acesta este semnalat și de modificarea tonului; de la relaxare și umor spre încrîncenare, gravitate și reverie. Există și împrejurări cînd un episod poate fi caracterizat doar prin una dintre cele trei note amintite. Este mai ales cazul unor scene realiste din *Desculț* sau din *Pădurea nebună*. Numeroase relatări realiste se întîlnesc și în paginile memorialistice din *Rădăcinile sînt amare*. În ultimele romane predomină însă cea de a treia ipostază, accentul principal se mută de pe înfățișarea unor evenimente verosimile sau pilduitoare pe reveria de natură lirică a povestitorului, reverie prilejuită mai ales de sentimentul trecerii timpului.

Despre motivul liric al trecerii timpului se poate spune că este supratema întregii creații a lui Zaharia Stancu, unind cele mai reușite creații poetice cu proza. Modul în care el este concretizat, armonia pe care notațiile nostalgice o formează țin de marea poezie. Prin acest aspect creația lui Zaharia Stancu se situează în descendența povestirilor lui Sadoveanu. Lirismul ei, ale cărui întrupări parțiale, oricît de impresionante ar fi, pierd dacă sînt detașate din ansamblu, este o pînză aproape imaterială, care plutește peste nenumăratele întîmplări ale prozei și peste emoțiile exprimate ale poeziei.

VOICU BUGARIU

Mihai Beniuc



S-a născut la 20 noiembrie 1907, în Sebiș, județul Arad, dintr-o familie de țărani.

Studii universitare la Cluj și în Germania, în domeniul psihologiei.

Debutul în volum: Cîntece de pierzanie, *1938.*

Alte volume de versuri: Un om așteaptă răsăritul, *1946;* Mărul de lîngă drum, *1954, distins cu Premiul de Stat;* Inima bătrînului Vezuv, *1957;* Materia și visele, *1961;* Cu faruri aprinse, *1964;* Lumini crepusculare, *1970.*

Romane: Pe muche de cuțit, *1959 și* Dispariția unui om de rînd, *1963.*

Referințe critice: G. Călinescu, în Istoria literaturii române, Compendiu, *Buc., 1945; Al. Piru,* Comentarii la poezia lui Mihai Beniuc, *în* Viața românească, *X, 1957, nr. 11; Marin Bucur,* Mihai Beniuc, Dicționar de istorie literară, *în* Luceafărul, *VI, 1963, nr. 25; Ion Oarcăsu,* Prezența poetului Mihai Beniuc, *în* Opinii despre poezie, *Buc., 1965; D. Micu — N. Manolescu,* Mihai Beniuc, *în* Literatura română de azi, *Buc., 1965; V. Fanache,* Poezia lui Mihai Beniuc, *Buc., 1972.*

Opera lui Mihai Beniuc cuprinde prin excelență poezii militante de inspirație patriotică, expresie a unei atitudini revoluționare. Purtînd în suflet ca și Octavian Goga, de altfel născut pe același pămînt zbuciumat al Ardealului, drama unui popor, harnic și dîrz, ținut în robie, Mihai Beniuc debutează în literatură sub semnul revoltei sociale, acumulînd în versuri robuste vibrația unei dureri milenare, resimțită acut: „Ca în exil mă simt în țara mea / Idoli străini, mari băutori de sînge, / Turbat s-au aplecat aici să bea (...) Voi, trecătorii alăturea de vreme, / Dac' auziți cum cîntecele plîng, / Să știții că-n miezul muntelui, adînc, / Durerea românească gème!" (*Durerea românească*, 1943).

El se identifică de drept cu istoria acestui neam („De vrei să știi, nepoate, cine-am fost, / istoria învață-o pe de rost" — *Țară*, 1946), regăsindu-și strămoșii în marii luptători pentru dreptate socială și libertatea națională, dar fiind în același timp un atent mesager al ideilor revoluționare ale veacului său („Fraților, la mine-n sînge / Istoria contemporană plînge" — *La mine-n sînge*, 1943), căruia i-a stat pe promotoriu, vestindu-i, presimțindu-i mai bine zis, orizontul luminos al biruinței proletare: „Dar, s-a-nroșit o ziuă-n răsărit (...). Cu mii de cai putere / Se crapă zorii unei alte ere" (*Cu mii de cai putere*, 1939). Trecînd cu pasul demn hotarul noii ere, căreia îi va rămîne credincios ostaș de veghe, poetul va cinsti memoria eroilor comuniști („Sînt muncitori sub vatra-ți nouă eră!" — *La Grivița*, 1963) ale căror idealuri și vise capătă azi cotnurul unor împliniri de glorie: „O! De-ați vedea o clipă barem / Cum visul nostru se încheagă, / Cum ce visa pe-atunci partidul / Se-ntruchipează-n țara-ntreagă!" (*În frunte comuniștii*, 1954).

Există o permanentă vibrație patetică, de luptător avîntat, ce străbate întreaga

creație a lui Mihai Beniuc, asigurîndu-i unitatea și caracterizîndu-i tonalitatea distinsă. Ea se aplică unei viziuni dinamice asupra istoriei, pe care o evocă fără ostentație. Prezentul însuși este o filă de istorie, pe care poetul îl trăiește cu gravitatea responsabilității severe în fața generațiilor sale de străbuni, al căror mesaj de luptă îl afișează cu mîndrie: „Aicea printre ardeleni mă simt acasă / În fiecare văd un nepot de-al lui Horea, de-al lui Iancu. / Ai! ce s-or mișca într-o bună zi Munții Apuseni, Ce s-or urni din loc ca uriașii! / Mi-am ridicat privirile spre cer, / Dar nu-mi spune nimic mulțimea lui de stel / Nici luna lustruită ca tingirea. / Îmi pun în schimb urechea pe inima țării / Și-aud bătăi neregulate prin gemete surde... / Freamătă pădurea românească, / Ca-n preajma vijeliei!“ *(Aicea printre ardeleni*, 1935).

Evocînd obîrșia neamului său românesc („limba română, ramură-nflorită / Pe trunchiul romanic în pămîntul dac“ — *Columna lui Traian*, 1964), el resimte, prin veacuri ce se înlănțuie într-o continuitate semnificativă, sufletul de libertate pe care l-au ridicat eroi ca Gelu (care, nerăzbunat „deo mie de ani prin codru umblă“), Doja (pe fruntea neplecată a căruia mai „luminează para / Coroanei de fier înroșit“), Horia (a cărei tăcere pe roată „osînda Istoriei“), Iancu și toți cei ridicați pe pămîntul țării, unde fiecare „frunză știe-o doină“, legînd trecute epoci cu prezentul eroic prin sîngele vărsat de comuniști: „Aceasta este roșia Dumbravă / Pe unde Ștefan a luptat cu slavă. / Și uite-aici un fag măreț, cu arme, / Sub care Mihu doarme și nu doarme, / Iar brazii-aceștia-nalți și rămuroși / Au închinat cu Toma Alimoș. / Aicea este și stejarul Horii — / Ce vesel poacă-n crengile lui zorii! / Iar teiul ăsta miresmat și sfînt, / Cu crengile plecate pe-un mormînt, / Lui Eminescu drag i-a fost nespus. / Auzi în el albinele, pe sus? / Și pumniiaceștia cu puțină umbră, / Pe unde astăzi slobod omul umblă, / Păzesc morminte ale vremii noi. / Sînt comuniștii noștri, dragi eroi.“ *(Grădina mea botanică*, 1955“.

Departe de a fi monocordă, lirica lui Mihai Beniuc se definește mai ales prin spiritul pronunțat agitatoric, militant, pe care-l degajă. Provenit dintr-o zonă săracă a Apusenilor („Umblă moțul, rătăcind prin țară. / „Hai la cercuri de legat ciubară!“ / Șargul rupea piatra cu copita — Calea-i lungă și amară pita“), poetul își exprimă demn condiția socială („Nu-s pui de domn, nu țin să par deștept, /Ci-n fața oricui clopul nu-mi ridic — / Părinții mei dau țării bob de spic!“), aflîndu-și chemarea în a denuanța împilarea și a fi flacără din flacăra dreptății, Chivără Roșie ce cutreeră munții. Sînt coordonatele esențiale pe care se înscrie lirica de început a poetului. Întrebările și reflecțiile asupra existenței, pe care și le pune în *Cîntece de pierzanie*, aduc rezonanțe baladești, de revoltă ce clocotește în sînge; chiar melancolia, sentimentul de zădărnicie pe care-l resimte poetul nu poate fi înțeles decît raportat la idealul său activ. Temperamental, Mihai Beniuc nu poate fi niciodată înfrînt. Credința sa într-o primăvară strălucitoare de izbîndă este mai puternică și mai presus de orice: „Muguri noi țîșnesc din putregai, / Înfrunzește și-nflorește țara. / Și voi vreți cînd noi intrăm în mai, / Să legați cu lanțuri primăvara! // Nu simțiți aproipatul freamăt / De furtună ce-mpînzește țara?“ *(Cîntec de primăvară*, 1939).

Odată căzute zăgazurile, tumultoasele ritmuri ale vieții noi statornicindu-se-n țară, Mihai Beniuc, departe de a-și considera misiunea încheiată, se postează în detașamentele de avangardă ale Comunei, rămînînd același poet militant din totdeauna, chiar dacă obiectivele au fost acum schimbate radical. Fără a putea uita nimic din ce-a înscris istoria în paginile ei înroșite de jertfele atîtor luptători temerari („Nu uit nimic din cîte-au fost pe-aici, / în timpuri uriașe“), el se simte angajat, devotat ostaș al erei noi căreia îi cîntă izbînzile. Este sensul nou al liricii sale: „Ochii mei în raze joacă, / Cuprinzînd priveliști rare, / Tîmplele-mi sînt promoroacă / Bat mai tare, tot mai tare —/ Visul s-a-mplinit, dar iată — / Mereu altul, nu se gată! // Mereu altul, mereu alte, / Aripi desfăcute-n zboruri / Nu le-auzi în ceruri-nalte, / Forfotind ca niște coruri? / Cine-a desfăcut ca pomul / Brațele? E o-

mul, omul!“ *(Marele dirijor*, 1962). Privirea proiectată spre viitor este optimistă; realitățile ce-l înconjoară — și la împlinirea cărora se știe părtaș — determină o nouă viziune, nu mai puțin robustă, dar mai profundă și mai demnă, asupra viitorului țării sale: „În miez de veac, la mejdie de vremi, / Mă chemi, tu viitorule, mă chemi, / Nu din adîncuri sumbre și obscure, / Ci din a vieții falnică pădure. / În salturi suie drumul înainte, / îl văd în vis, îl cumpănesc în minte“ *(Viitor*, 1954).

De pe poziția aceasta de ostaș al Comunei, Mihai Beniuc reflectează asupra trecerii anilor, a vîrstelor, asupra sensurilor vieții sale; simbolurile prin care își exprimă crezul sînt luminoase, sugerînd împlinirea și fertilitatea *(Mărul de lîngă drum)*.

Lirica erotică aduce de asemenea accente noi, mai senine și mai olimpiene, nu fără a lăsa în permanență să vizeze, în subtext, temperamentul furtunos al luptătorului. În toate acestea, însă, dominant este un puternic sentiment patriotic. Pegasul său „Pegasul meu e murgul românesc. / El știe doar poteca și urcușul“) i-a fost credincios fără clintire. Obișnuit, ca în balade, să dea lupte la fiecare pod, poetul nu cunoaște orgoliul meschin. Dacă nu-și va atinge ținta, răpus în lupte, el știe că din acest pămînt frămîntat de istorii se va ridica un altul care să-i preia mesajul; astfel, „testamentul“ său are ceva din durerea dar și din mîndria lui Alecsandri, numai că Beniuc adaugă aici un sens nou, categoric revoluționar: „Iar de va fi ca steaua mea să cadă, / Nainte de soroc pe drumul greu, / Un alt fecior cu fruntea de zăpadă / Va duce mai departe drumul meu“ *(Drumul meu)*.

CONSTANTIN CUBLEȘAN

Geo Bogza

S-a născut la 6 februarie 1908, în comuna Blejoi, județul Prahova.

Studii liceale.

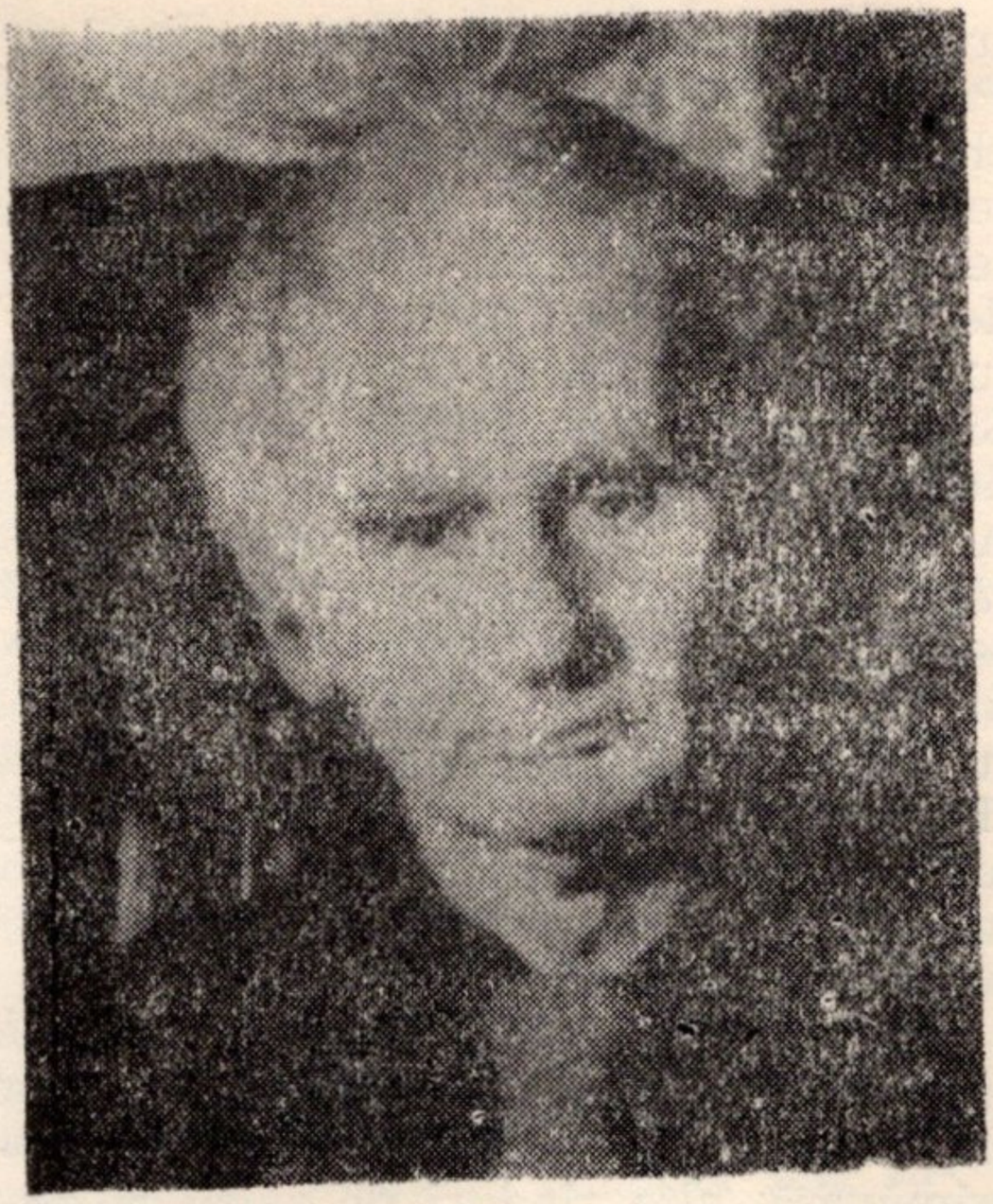
Se atașează de la început mișcării noastre de avangardă.

Opere: Poemul invectivă, *1930;* Țări de piatră, de foc, de pămînt. *1939;* Cartea Oltului, *1945*; *ediție definitivă. 1976;* Ciu Yuan. Henri Fielding. Walt Whitman, *1955;* Scrieri în proză, I—V, *1956—1960;* Priveliști și sentimente, *1972;* Paznic de far, *1974*.

Referințe critice: *G. Călinescu, în* Istoria literaturii române..., *1941; Tudor Vianu, în* Probleme de stil și artă literară, *1955; B. Elvin*, Geo Bogza, studiu critic, *1955; Ion Vlad*, Geo Bogza, *în* Steaua, *an V, 1954, nr. 9 și* Steaua, *an VI, 1955, nr. 1; C. Regman, în* Confluențe literare, *1966; Ov. S. Crohmălniceanu, în* Literatura română între cele două războaie mondiale, *I, 1967*.

În vara anului 1939, cînd evenimentele se precipitau anunțînd grave tulburări, Geo Bogza, reporterul, poetul și gazetarul („... .n-am încetat să aparțin marii familii a presei“ mărturisește scriitorul în medalionul consacrat lui F. Brunea-Fox) întreprindea una dintre acele călătorii fecunde la sfîrșitul căreia un nou poem despre locuri începea să-și asculte ritmurile și sunetele primordiale. În 1945, „Cartea“ despre apele și despre teritoriile Oltului apărea semnificînd parcă (atunci) o dezlegare și totodată o împlinire. Eliberat de temeri și de neliniști, la finele războiului, scriitorul completează printr-un nou *topos* lumile cărților consacrate Munților Apuseni, ostroavelor din Delta Dunării, precum și altor pămînturi unde istoria, memoria straturilor geologice și viața oamenilor compun extraordinara aventură a cunoașterii, a descoperirilor, a meditației și poeziei despre spațiu și timp.

Nu demult *(România literară*, IX 1976, nr. 10, 4 martie) apăreau sub titlul *Statuia unui rîu* trei capitole din versiunea definitivă a acestei cărți și aveam să reținem ideea de construcție dura-



bilă, de *monument ce cîntă*, închinat Oltului și oamenilor săi, locului său de naștere, pămînturilor și „țărilor“ transilvane, străbătute de acest erou cu un destin extraordinar. Cititorul va descoperi în ediția apărută acum la „Minerva“ (e vorba de *Cartea Oltului*, ediție definitivă) o nouă carte; compoziția s-a modificat; treptele Oltului au cîștigat o nouă mișcare — simfonic vorbind —, și *cele șapte trepte* recreează altfel „statuia unui rîu“, *Cîntarea* solemnă, gravă, călăuzită de retorica spectaculoasă a apelor. Într-adevăr, schimbările nu sînt puține. Geo Bogza a scris o nouă operă, redescoperind sonurile primeia, neabandonînd viziunea cosmică și nici sintagmele fundamentale ale construcției inițiale, dar scriind cu sobrietate, cu o nouă înțelegere a discursului și a elanurilor primei cărți, suprimînd și stăpînind altfel formulele poemului-reportaj. Mai puțin patetic, păstrînd patosul aventurii, al cunoașterii și al iubirii pentru oameni, renunțînd la dramatica desfășurare de întrebări din prima versiune, făcînd mai solemn și mai grav mesajul și ordonînd discursul, textul lui Geo Bogza a cîștigat, desigur, dar nu vom ascunde că păstrăm primului text o dragoste duioasă și sentimentală, fiind pentru noi, cu mulți ani înainte, prilejul cunoașterii OPEREI.

Un pasaj din momentul pus sub semnul „treptei vegetale“ prin care trec apele ar putea fi transcris pentru că el numește vocația privirii neliniștite, proprie acestui reporter-poet. E vorba de tumultul apelor, de goana frenetică a priveliștilor, de *mișcare*, stare fundamentală a lumii și — adăugăm — a Creației: „Aici, în adevăr, părînd a fi lumii marele sens, toate curg. Văi, păduri, stînci roșiatice sau cenușii, piscuri de calcar și negre prăpăstii, fiecare în parte și toate la un loc, curg. De oriunde s-ar afla, spre aceeași unică țintă, curg. Toate curg.

Iar Oltul le-o ia tuturor înainte, ca o avangardă a acestor enorme formațiuni geologice, trimisă să vadă ce se ascunde dincolo de zare: neantul sau eternitatea“. *Cîntecul se naște din mișcare, din contemplarea și din interpretarea priveliștilor care pot fi mari deplasări de spații, de straturi, de ființe, de umbre sau de înfățișări neașteptate ale firii.* Ca și Antoine de Saint-Éxupéry, Geo Bogza privește lumea, făcînd-o să mediteze asupra existenței ei, întrebîndu-se despre începuturi, despre viață și moarte, despre glorie și vanitate, despre destin, *punînd-o să povestească*, și, astfel, descoperindu-i sensul ei fundamental. Altfel decît un alt mare reporter (Egon Erwin Kisch), și într-un fel asemănător cu acela al unui poet grav al încleștărilor (Curzio Malaparte, așa cum îl cunoșteam din *Soarele e orb* sau din *Kaputt)*, scriitorul nostru privește mișcarea neîntreruptă a vieții, dialectica ei desfășurare, alcătuind „un cîntec imens“ (el însuși îl numește astfel), simfonică ordonare de istorie, memorie, locuri, geografii, întrebări și reflecții, toate legate de oamenii acestui pămînt cutreierat temerar, tînăr, orgolios, matur și mai apoi pregătit pentru sfîrșit, de Olt. „Astfel, poporul de pe malurile lui își contopește cu *cîntecul Oltului, ca într-o supremă simfonie*, cîntecul vieții sale“ (s.n.) Meditațiile Oltului, dialogurile lui generoase și fertile, asemenea marilor confruntări ale filosofilor Antichității, devin totodată o epopee, un *cîntec general* despre un popor ce-și recunoaște valorile spirituale, originile și marile lui aspirații. Acest epos există în conștiința creatorului. și

cum altfel am înțelege acest comentariu poematic dacă nu ca pe un elogiu al „cînturilor“ epopeice, ghicite în cele șapte trepte existențiale ale apelor, semn esențial pentru a numi prin el Viața: „A mai fost odată un cîntăreț, cu orbitele goale, cu privirea întoarsă în sine insuși, cel dintîi și cel mai neuitat dintre toți. Asemeni lui, rîul pornit să-și depene povestea va rosti, sub toată bolta cerului, un cîntec în care vor fremăta apele, mulțimile, veacurile, un cîntec nemărginit și nemuritor“.

O poveste uriașă e intonată; ea devine un *cîntec*, urmînd legilor simfonismului, inspirîndu-se din priveliștile cosmice ale naturii și din înfățișările lumii sărace de oameni de pe țărmurile sale: păstori sau mineri, tăietori de lemne, muncitori, plutași, țărani din „țările“ Bîrsei și Făgărașului, oameni ai cîmpiei etc. Un capitol (al XXVII-lea) se intitulează *Nopți simfonice în Carpați* și începutul e de simfonie care anunță marile teme într-un discurs introductiv: „Și încă o noapte se lasă pe pămînt, atît de vastă, încît între hotarele ei încap toți munții“. O compoziție ca aceasta este cu adevărat o aventură a sunetelor, muzicală orchestrare a unui univers metamorfozat din reprezentări în armonii sonore. Și dacă ar fi să numim o dominantă structurală a *Cărții Oltului* am spune că ea este expresia sintezei dintre reprezentări (priveliști supuse meditației și transformărilor, dislocărilor și redimensionărilor) și sunetelor lumii, ascultate și înregistrate în ceasuri unice ale nopților sau ale tăcerilor. Sensul poetic al „cărții“ se află aici: un reporter (credem în calitatea acestuia!) devine un poet al lumilor străbătute, făcîndu-le să devină creație. E marele dar al creației, făcînd și mai sigură amintirea marelui rapsod, creator al eposului, al aventurii lui Uiysse, și el un semn al trecerii spre cunoaștere.

Privim *Cartea Oltului* ca pe o lucrare polarizatoare; ea absoarbe experiența privirii din pagini anterioare și protejează viitoare călătorii muzicale, aventuri poetice extraordinare, în alte zone. Căci Geo Bogza a compus *Cărțile* tuturor teritoriilor românești, înscriindu-le într-un spațiu al Poeziei. *Țara de piatră* (topos al moților și al istoriei lor tragice). *Dunărea Împărăție a apelor*, *Priveliști și sentimente* (Bucovina și vechiul pămînt al Dobrogei) sînt fragmentele acestei „cîntări“ (i-am spus „Cîntec general“) în cadrul căreia un număr de termeni reprezintă tot atîtea unități cu valoare semnificatoare de prim ordin. Sînt sintagme traductibile în invarianți definitorii: *satele* și relieful lor; cetățile Ardealului și metafora însoțitoare: corăbii (caravele) trimise ca mesaje ale acestui ținut; apele Oltului; norii; munții (în impactul lor dramatic și patetic cu apele pregătite pentru noi trepte); Hășmașul Mare, locul originilor și veșnică invitație la reîntoarcere spre punctul inițial; marile prefaceri geologice, provocînd imaginația erelor primare și a unor viețuitoare fabuloase, uriași ai erelor zoologice; sălciile (semne delicate ale vîrstelor și trecerilor; În fiecare primăvară, alte rînduri de sălcii și de oameni apar, înfiorate, lîngă oglinda mișcătoare a undelor“). Dar una dintre cele mai profunde semnificații o dobîndește *satul*, alcătuire veche, aflată în vecinătatea apelor și închizînd în ea toate mărturiile istoriei și ale existenței. Aventura Oltului e călăuzită, provocată sau *îndemnată* de atari termeni-simboluri cu o potențialitate uluitoare, *deschizînd calea poemului cu atît de bogate ieroglife existențiale*.

„*E veche și încercată pe malul atîtor ape, dorința aceasta*“. Impulsul e acela al *cunoașterii* și o extraordinară aventură a descoperirilor este chiar destinul patetic al Oltului, marele simbol al cărții lui Geo Bogza. De fapt, ar trebui să vorbim de seriile de simboluri și de alegoria din acest *cîntec epopeic*. Gesturile (retorica este a eposului și a meditației filosofice puse în dialog perpetuu) au pierdut din grandilocvența mai veche (din prima ediție), dar e mai convingătoare elocința acestui erou pornit în aventură („necunoscutul și aventura“), trăind un destin eroic, precum acela al munților și al pietrelor, al brazilor doborîți sau al minerilor de la Bălan, precum norii care scriu serii epopeice, neașteptate viziuni asupra lumii în unul dintre cele mai frumoase „cînturi“ ale operei. Și aici e de amintit un termen, în absența căruia ar fi de neimaginat spațiul eposului: infinitul. A-l descoperi

înseamnă a accepta temerara călătorie începută prin miracolul stropilor de apă și continuată prin nori („Latifundiari ai fanteziei") sau prin perdelele de apă revărsate cosmic asupra Hășmașului Mare. Căci Oltul, „asemenea marilor idei, în lunga-i călătorie va preface și îmbogăți lumea". Apele își asociază — termen consubstanțial — ideea, deci meditația și contemplația activă (Oltul este și simbolul acestei propensiuni a ideii: „...se îndreaptă spre lume cu limpezimea unei idei, cu forța unui copac tumultuos și fecund"), ca în proza uriașă a lui Mihail Sadoveanu, ca în poemul eminescian sau ca în versurile largi ale unui neobosit călător: Walt Whitman. Și în cadrul acestei călătorii închinate cunoașterii nu poate absenta Istoria, termen foarte apropiat viziunii lui Geo Bogza, în sensul că poemul său caută de fiecare dată mari corespondențe în timp, semne peremptorii și durabile pentru a urmări destinul umanității. Patosul unor atari pagini este încrederea în forța creatoare a omului, în demnitatea ideilor sale (de aici și elogiul mecanismelor care indică progresul tehnic: trenuri, uriașe instalații industriale etc.). Reîntoarcerea la mărturiile vechi ale lumii (urmele din neolitic descoperite la Ariujd) este provocată de semnele lumii moderne (antenele stației de radio de la Bod), iar fiorul acestor spații străbătute de om (aidoma potecilor deschise de ființele tulburate de necunoscut) se convertește în poem al mesajelor trimise în spațiu spre viitor.

Cartea Oltului, spuneam, are atributele unei epopei — aventură și călătorie în timp; cunoaștere și durabile mărturii ale existenței unei umanități —, ceea ce ne îndreptățește să vorbim despre o invariantă statornică a eposului: p o v e s t i r e a. Geo Bogza compune în părțile acestei construcții simfonice și un număr de *teme-povestiri*, structuri distincte, motive și centrii generatori pentru meditația poetică proiectată. Sînt, în lectura noastră, *14 nuclee narative* și pe acestea se axează ritmul dominant al poemului: 1. drumul parcurs de cei șase țărani spre Hășmașul Mare, unde zac vitele lor bolnave; 2. singurătatea păstorilor de pe înălțimile acestui munte-matcă, amintindu-i cititorului de tragica înfățișare a moților din *Țara de piatră*. Lumea din Munții Apuseni se putea reduce într-un număr concentrat de reprezentări astfel notate: „Un om cu un cal de căpăstru, iar pe spinarea calului o pereche de desagi, aceasta e viața în Țara Moților"; sau: „Un om și un topor, un om și un cal, un om și un brad"; sau: „Un om și o femeie, o femeie și un copil, o femeie și un caier de lînă". Pentru existența păstorilor („un om, un foc, un cîine") reținem aceste sintagme pentru a construi reprezentări posibile, ultimele ca reducție și extragere de elemente esențiale; 3. existența și ceremonialul celor 36 de mineri de la Bălan, trăind la fel ca cei din *Oameni și cărburi din Valea Jiului* sau mai aproape de inima lor, asemenea minerilor din *Țara de piatră;* 4. spectacolul carierelor de piatră de la Bicsad cu sutele de oameni risipiți „și fiecare e un om, iar prezența lui aici, *o întreagă poveste*" (s.n.); 5. lumea cărămidăriilor; 6. nopțile din preajma Munților Perșani și dezlănțuirile sonore menite să apere lanurile de porumb de mistreți; 7. satele și ale lor „Coaste ale furcilor", însemnînd o posibilă povestire despre trecutul iobagilor Transilvaniei; 8. Teritoriul numit Țara Făgărașului și istoria extraordinară a frumuseții unei femei, ieșind din lanurile de grîu, chemînd în amintirea noastră poemul închinat femeii din Munții Apuseni, gesturile ei inefabile. Femeia e aici, în *Cartea Oltului*, „statuie însuflețită a frumuseții" și fundamentează, astfel, *statuia cărții* întregi printr-un poem unic; 9. fabuloasa existență a podarilor, îndeplinind un ceremonial al vieții și al trecerii, al cunoașterii lucrurilor; 10. istoria emigranților, țărani plecați spre un continent nou pentru a se reîntoarce și a redeveni țărani; 11. satul Boița și amintirea luptelor din 1916; 12. satele sărace de dincolo de Carpați și povestirea bătrînei (senzațională istorie a mizeriei) despre bărbatul lăsat să moară de foame; 13. viața plutașilor din Olanu, oameni cutezători și atît de înrudiți cu păstorii de pe culmile Hășmașului Mare; 14. oamenii de la cîmpie și povestirile lor, rostite într-un dialog oficiat solemn împreună cu oamenii munților.

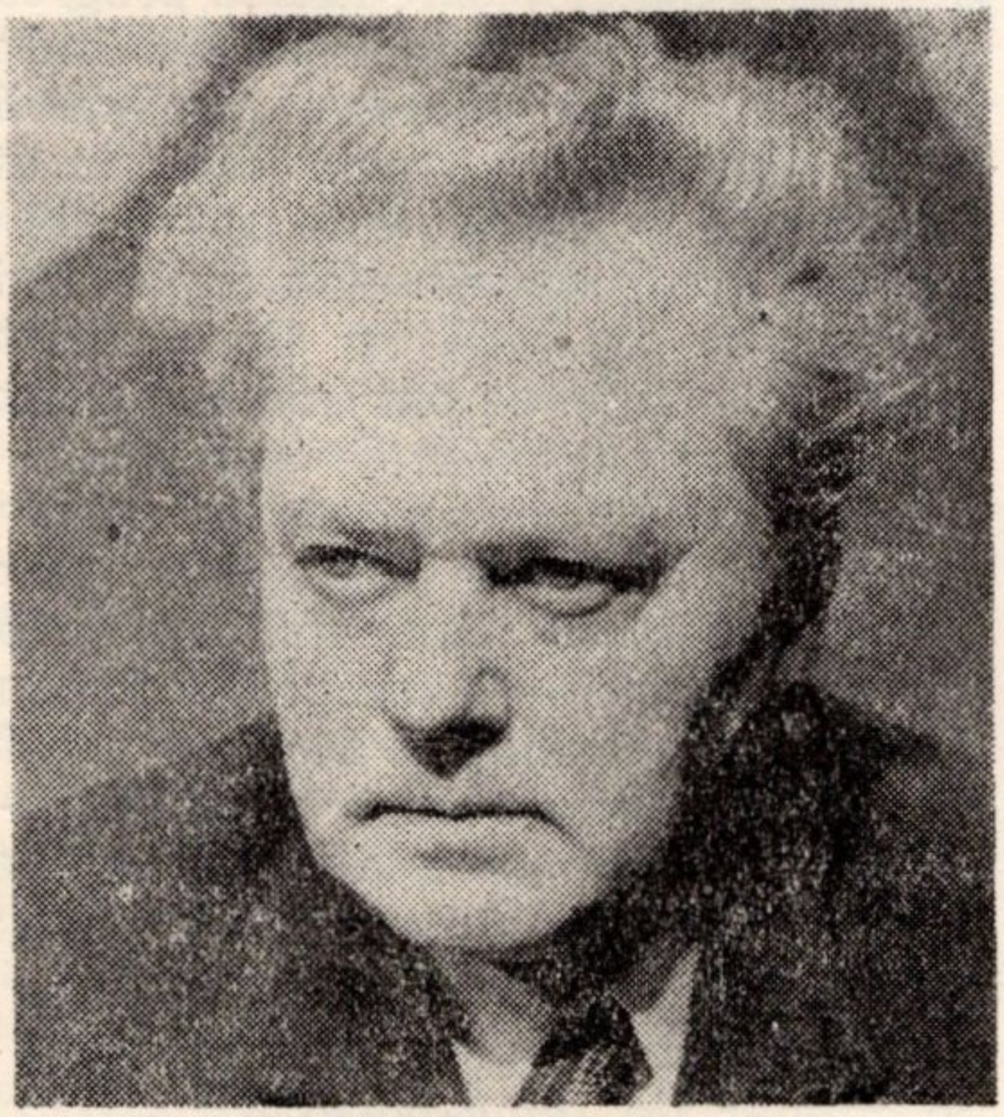
Am numit doar elementele de referință ale unor povestiri. Unele sînt spu-

se pînă la capăt, altele ar putea deveni povestiri. Toate stau, în mod cert, sub semnul povestirii și pregătesc — *in nuce* — istorisiri îndelungi, legende sau mituri, metamorfozabile, la rîndul lor, în noi povestiri extraordinare. Marea povestire ține, însă, de viziunea generală a acestui *Cîntec al apelor*, de privelиștile descoperite de Geo Bogza și din care se naște o *veritabilă cosmogonie a spațiului românesc* (ea este implicit și istorie). În acel „elan simfonic al pămîntului", străjuit de munți, de relieful Ceahlăului, de orizonturile deschise inifinitului, se inaugurează o cosmogonie. Ea descoperă: stihii („fiare geologice"), sunete primordiale ale naturii („apele știu și pot să filozofeze"), ritualuri ale muncii (morile și ceremonialul lor), izvoare ale lumii (geneza și simbolurile apelor oceanelor), ca în *Dunărea Împărăție a apelor* (unde ostroavele „reeditează punct cu punct apariția vieții pe pămînt"), aducînd în amintirea cititorului acea „schiță de cosmogonie" din *Priveliști și sentimente*, elogiu al vechiului pămînt al Dobrogei. Acolo, în cartea dedicată Bucovinei și Dobrogei, Geo Bogza enunța solemn: „Fiorul și conștiința cosmosului, fiorul și conștiința istoriei . . ." retrăind din perspectiva omului de azi destinul acestor locuri. *Oceanul și satul se învecinează*, defel paradoxal, în optica noastră, fiindcă Geo Bogza descoperă sentimentul generator al vieții în „orga cosmică" a apelor și în existența neîntreruptă a satului.

Cartea Oltului este astfel cîntul monumental al vieții, epopeea ei generală. Alte înfățișări ale acestei cărți — nouă, și scrisă cu o altă conștiință estetică decît aceea din 1939—1945 — se cuvin semnalate. Am notat doar începutul unei lecturi ce are datoria să fie reluată.

ION VLAD

Virgil Teodorescu



S-a născut la 15 iunie 1909, în comuna Cobadin, județul Constanța.

Absolvent al Facultății de litere și filosofie din București, unde își ia licența în ianuarie 1935.

Debutează în revista lui Tudor Arghezi, Bilete de papagal, *prima serie, în anul 1928, sub pseudonimul Virgil Rareș.*

Intră de tînăr în rîndurile mișcării revoluționare, colaborînd la o serie de publicații progresiste (Era nouă, Tînăra generație, Reporter, Critica, Fapta, Meridiane).

Scrieri: Blănurile oceanelor, *poeme, 1945;* Butelia de Leyda, *1945;* Scriu negru pe alb, *1955;* Drepturi și datorii, *1958;* Blănurile oceanelor și alte poeme, *1969;* Poezie neîntreruptă, *col. B.p.t., nr. 890, 1976.*

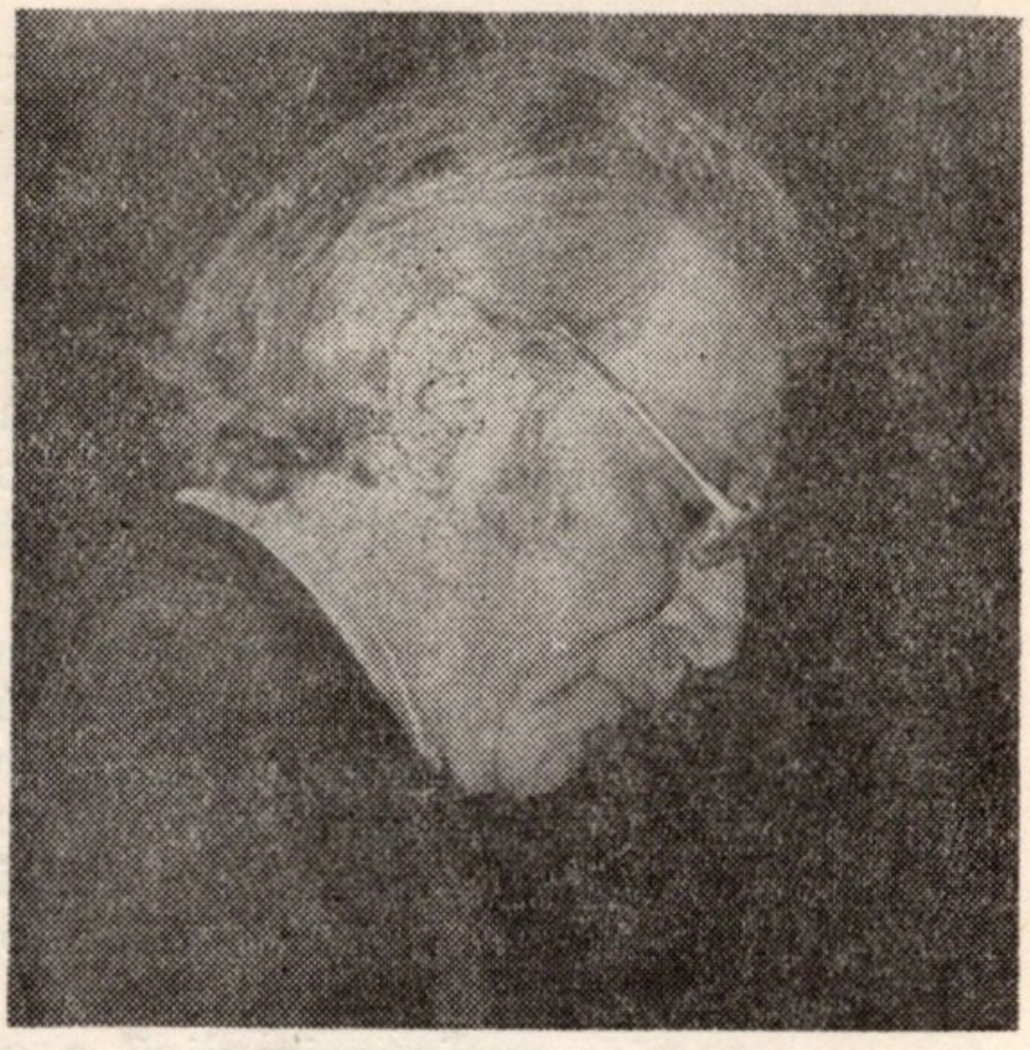
Referințe critice: *Marian Popa, în* Dicționar de literatură română contemporană, *1971; Gabriel Dimisianu, în* Valori actuale, *1974; Nicolae Balotă,* Prefață *la volumul* Poezie neîntreruptă, *1976.*

Sa observat că artele poetice, în accepțiunea proprie a cuvîntului, lipsesc aproape cu desăvîrșire din impunătoarea operă poetică a lui Virgil Teodorescu. Cîteva poeme *(Spasmul cizelurii, Lăsați cuvintele)*, și acestea scrise în ultimii ani, au doar ca obiect direct poezia, fac trimiteri la probleme de estetică. În altele, cum sînt *Poemul înotătorului* și *Aruncătorului de bumerang*, referirile sînt indirecte, demersul e aici de factură alegorică, iar poetul apare în ipostaze simbolice. E „înotătorul" în larg, exploratorul în necunoscut, el duce o luptă dramatică, dar decisivă, cu moartea, cu vremelnicia, „armele" lui sînt cuvîntul și imaginația, e deopotrivă un biruitor (căci poemul îi „va rămîne în ochiul albastru al omului nou") și un predestinat („O stea turbure mi-a crescut pe umăr / în seara cînd pasărea umedă a morții / mi-a trecut prin sînge plutind mai departe"); e pe de altă parte „aruncătorul de bumerang", o încordată „pasăre de pradă", încît poezia i se relevă ca rezultat al unui efort de cuprindere și stăpînire a unor forțe violente, e o realitate sălbatică și mereu proaspătă, e în sfîrșit revelația ultimă, dinaintea apariției aurorii, a „tenebroasei" călătorii de la miezul nopții. Perspectiva care se deschide își află punctul de plecare în termenii *Primului manifest* suprarealist: atît în substanță cît și în structură, așadar, poezia lui Virgil Teodorescu e dinamizată de „credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociații". Impulsuri sufletești tulburi, nedefinite, stîrnite de o stare tensională privilegiată, sînt proiectate într-o succesiune de imagini ireale, pun în mișcare o realitate interioară bogată și imprevizibilă, care deși se prezintă mult amplificată în planul expresiei, uneori chiar hiperbolizată, nu dă impresia că s-a epuizat, căci nu e fixată într-un univers închis ci rămîne în zona fragmentarului. Misterul e aproape insesizabil, trece ca o maree dintr-un poem în altul. Textele de tinerețe ale poetului în special sînt ca niște bucăți de metal pe un cîmp magnetic, se întrepătrund, realizînd ideal condiția de *poezie neîntreruptă*. Imaginile transplantează senzorialul într-o lume fantastică, îl echivalează în spații onirice, în esență însă nu se arată a fi cîtuși de puțin incompatibile cu realul. Irealitatea lor ca o premisă o descoperim în concretul eliberat de constrîngeri logice convenționale; e consecința dilatării extreme a acestuia: „Încerci ca pe un arc rochia după ce iarăși e un uger umed / Și părul tău îmi oferă foc, rezemați de aceeași fereastră / Îmi oferă foc și îmi aprinde gura care arde încet toată noaptea / Dimineața mănînci piersici reci înfășurate în frunte de ferigi / Eu mulg rochia ta în vase smălțuite pentru cine știe cînd în pustiu / Să-mi ung pulpele pline de țepi / Să-mi umezesc tutunul / Să-mi învelesc gîndul într-un fum prea subțire / Ca să pot înșela nările tigresei". Inconștientul adică e mai mult ipostaziat decît exprimat; iluzia lui e creată doar la nivel de limbaj: „jocul inconștientului" se face — cum ar spune Starobinski — „în mod conștient". Căci oricît de insolite ar fi imaginile, oricît de mult ar sfida asociațiile logica realului tău torțe se sting / cîte una la fiesau mai puțin disimulat. Poezia lui Virgil Teodorescu nu e deci nici prin conținut și nici prin limbaj adversară realului ci o prelungire a lui. Realul e trecut prin metamorfoze ciudate. Imaginile care alcătuiesc însă armătura poetului elimină o parte dintre etapele intermediare ale acestor metamorfoze, cititorul încearcă de aceea un sentiment de derută în fața noii realități, lumea visului — pentru el — e posibil să nu-și dezvăluie principiile directoare. Desigur, dificultatea nu e un însemn imuabil în cazul poeziei lui Virgil Teodorescu; astfel că „marele apetit al visării" se transformă cu timpul „în banale merinde cumpărate la kilogram". Într-o poezie din perioada maturității sale însuși poetul atrage atenția programatic asupra sensurilor profund umaniste ale *poeziei neîntrerupte*, înțeleasă ca o metaforă fundamentală a devenirilor: „Veți rămîne surprinși aflînd că reveriile clautrale / sînt capabile să ofere o casă cu tot confortul / plus o menajeră de cea mai bună calitate / că în mijlocul lor funcționează un cuptor încins pînă la alb / înlăuntrul căruia în creuzetele de platină / nisipul se transformă în aur". În ceea ce privește structura compozițională, poemul lui Virgil Teodorescu se dezvoltă în jurul unei sintagme-temă

care îi conține și epuizează de obicei sensurile. Ceea ce urmează (sintagme ca „în ruinele patului tău“) nu mai are implicații pentru conținutul poetic ci creează o realitate lingvistică insolită. Imaginile și asociațiile sînt în general variațiuni pe aceeași temă: „În ruinele patului tău aleargă un cal monstruos / un om diform aleargă în urma crinierei / o pisică cu ochiul de pește / sărind peste pieptul bolnavilor / se îndepărtează într-un nor de praf // proscrișii marilor lacuri / castanele cad din pom cu zgomot de cărbune / fluturii nocturni pendulează deasupra / asemenea unor baldachine umflate de vînt / și oasele tale sună încet ca o harfă / în ruinele patului tău / în ruinele patului tău torțe se sting / cîte una la fiecare colț al corpului tău / ca un sistem solar / și semințele primelor plante încolțesc în lumina nudității tale / din pasul tău țîșnesc izvoarele termale / în care florile mor magnetizate / în patul tău se repetă pămîntul / se repetă retragerea apelor / și speranța statuilor prizoniere“. Sintagma-temă e prin urmare aceea care declanșează întreaga avalanșă de asociații. Poezia lui Virgil Teodorescu este, în tot, ceea ce Jakobson numește o proiectare a echivalențelor în discurs. Discursul îndeplinește aici atribuțiile unui spațiu scenic magic. Fabulosul se explică printr-o dilatare, într-o stare de euforie, a sentimentului erotic, printr-o supralicitare a ipotezelor. Complexul de echivalențe nu se constituie însă întîmplător ci după o dublă ordine: una narativă (în sensul că prin acumulări metaforice se tinde către un deznodămînt apoteotic în planul conținutului) și alta formală (în sensul unei îmbinări armonioase a elementelor redundante ale poemului cu cele insolite). Mișcarea interioară a *poeizei neîntrerupte* se împlinește pe coordonatele unei evoluții de la conotativ la denotativ. Apetitul pentru spectaculos al poetului e tot mai cenzurat, experiența trăită intervine dictatorial și îmblînzește vegetațiile și geografiile exotice ale visului. În confesiune se insinuează treptat, dar și adînc, perspectiva trecerii, experiența anterioară constituie un reper. Indiferent de gradul de hazard pe care mai continuă să-l implice tentația aventurii, poetul nu mai e un călător care și-a abandonat busola, voluptățile de odinioară au suferit și ele mutații, arta poetului vizează deseori conceptualul, senzațiile nu mai explodează în peisaje de o senzualitate plină de fervoare, conștiința „catastrofelor calitative“ conferă poemului nu numai o mare deschidere ci și o tulburătoare substanță tragică. „Parabola“ civică devine astfel un mod de comunicare incisiv: „Mie nu-mi îndrugați povești în legătură cu anumite persoane din mîinile cărora am scăpat teafăr printr-o întîmplare fericită / nu-mi spuneți, vă rog, că cei care doreau acum vreo treizeci de ani să mă vadă cu burta în sus și cu grădinița pe piept / și care au făcut tot ce-au putut în acest sens / sînt astăzi oameni de treabă, serviabili și foate bine intenționați / nu-mi spuneți că urmașii lor direcți au o înfățișare plăcută, cravata la gît, și că nu uită niciodată să vină cu flori de ziua onomastică — / vă asigur că sînt leiți-poleiți cu cei din care se trag / asemenea specimene își fac apariția acolo unde te aștepți mai puțin, și cînd ți-e lumea mai dragă“. În consecință, vigoarea verbală a poeziei lui Virgil Teodorescu, premisă sigură a unei personalități lirice de primă mărime, se susține pe o gravă problematică existențială: într-o accepțiune mai profundă apare ca un mod personal de a stabili relații între conținutul poetic și limbaj, îndeosebi prin libertatea interioară care se acordă celui dintîi printr-o neconstrîngere la o coerență de suprafață.

ION COCORA

Eugen Jebeleanu



S-a născut la 24 aprilie 1911, în Cîmpina.

Studii: școala primară la Cîmpina și Brașov, liceul începînd în 1922 la Brașov, facultate de drept urmată la București. Debutează cu poezii, în 1927, fiind încă elev, la revista Viața literară *a lui I. Valerian.*

Volume de poezie: Schituri cu soare, *Brașov; 1932,* Inimi sub săbii, *Editura Fundațiilor, 1934;* Ceea ce nu se uită, *Editura Fundațiilor, 1945;* Scutul păcii, *Editura de Stat, 1945;* Poeme de pace și luptă, *1950;* Bălcescu, *E.S.P.L.A., 1952;* În satul lui Sahia, *E.S.P.L.A., 1952;* Cîntecele pădurii tinere, *Editura Tineretului, 1953;* Versuri alese, *E.S.P.L.A., 1954;* Surîsul Hiroșimei, *Editura Tineretului, 1958;* Oratoriul eliberării, *E.S.P.L.A., 1959;* Cîntece împotriva morții, *Editura Tineretului, 1963;* Elegie pentru floarea secerată, *Editura Tineretului, 1967;* Hanibal, *Editura Cartea Românească, 1973.* Publicistică: Din veacul XX, *E.S.P.L.A., 1956,* Referințe critice: *Ov. S. Crohmălniceanu,* Prefață, *în Eugen Jebeleanu,* Surîsul Hiroșimei și alte versuri, *B.P.T., 1973; Victor Felea, în* Secțiuni, *Editura Cartea Românească,* 1974; *Perpessicius în* Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor *(II), 1958—1962, Editura pentru literatură, 1964; Lucian Raicu, în* Critica-formă de viață, *Editura Cartea Românească, 1976; Cornel Regman și Al. Protopopescu.* Moment Eugen Jebeleanu *(dialog), în* Colocvial, *Editura Eminescu, 1976; Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *Editura Cartea Românească, 1974.*

Eugen Jebeleanu reprezintă cazul unui temperament poetic care, după căutări îndelungate, sinuoase, producînd nu o dată inutile distorsionări ale fondului propriu, supus fie unei erfrigerări parnasiene *(Inimi sub săbii),* cu folosirea unei topice ermetizante, de sorginte barbiană, fie unei diluări narative programatice *(În satul lui Sahia),* ambele avînd semnificația unui tribut plătit modei, a reușit să cristalizeze, sub efectul a două șocuri existențiale (o călătorie în Japonia, la Hiroșima, și dispariția ființei iubite), pe fondul unor preocupări obsedante, creații remarcabile, nu lipsite de inegalități: *Surîsul Hiroșimei,* poem liric-dramatic evocînd imagini de coșmar cu forță protestatară, și ciclurile *Elegie pentru floarea secerată, Rîul pe obraz* și *Parabole civile.*

Viziunea sa are dimensiuni *cosmice* și *apocaliptice* (Eugen Simion), atitudine de supradimensionare ce caracterizează atît lirismul exorcizant în varianta intimă a sa al *Elegiei* și al *Rîului pe obraz,* cît și grotescului activ al pamfletelor și parabolelor civice, forme ale atitudinii justițiare, de permanent și vehement protest atît împotriva ineluctabilului biologic, cît și împotriva formelor aberante ale istoriei tiranice sau ale tiraniei de istorie: violența agresiunii psihice și fizice. În felul acesta Eugen Jebeleanu pătrunde în teritoriul poeziei politice, în cel mai pur sens al ei, de adresare nesofisticată către cetate și cetățenii acesteia, o cetate care nu este, firește, în secolul nostru doar o strîmtă așezare citadină, ci întreaga planetă.

Dar să vedem care era contextul apariției acestei ultime cristalizări, volumul *Hanibal* (1973), *cel* care i-a asigurat poetului un loc aparte în lirica româ-

nească postbelică și o receptare critică, un ecou în conștiința publicului, ferită de suprasolicitările anterioare, fiind bazate, de astă dată, pe o judecată de valoare cu șanse mai mari de perenitate.

În această ordine de idei credem că prezența poetului în manualele școlare ar trebui regîndită, înlocuindu-se formulele sofisticate și reprezentările stereotipe cu altele, mai adecvate.

Poezia politică tinde să devină la noi, de acum cîțiva ani, un concept desțărmurit, întocmai cum realismul, prin reacție, devenea „sans rivages" sub pana lui Garaudy, acum aproape un deceniu. Se poate demonstra, fără îndoială, că opțiunea pentru anumite valori precum și pentru anumite cuvinte implică o opțiune politică. Tot așa cum se pot aduce argumente în sprijinul afirmației că „poezia politică, marea, adevărata poezie politică, e totdeauna poezie de dragoste", căci: „cine nu-și poate iubi, dar cu nesăvîrșită putere femeia, copiii, prietenii, acela nu poate iubi pînă la capăt nici cetatea" (Al. Paleologu, *Eros și Polis*, în *România literară*, 47/1972). Acțiunea salutară, această lărgire a conceptului trebuiae manevrată cu grijă pentru a nu introduce confuzie și pentru a-i păstra valoarea operațională. Ar fi poate mai util să vorbim despre o nouă înțelegere a politicului, așa cum vorbim despre un nou realism. Termenul numește realități literare de o diversitate copleșitoare, căci, în ultimă instanță, de la Sofocle, prin Dante, Chénier sau Hugo, Eminescu, Goga, Bacovia, Maiakovski, Aragon sau Evtușenko, amestecul politicului în sfera esteticului capătă sensuri și finalități deosebite. De la odă la pamflet, toate formele poeziei lirice sau didactice au captat în proporții diverse elemente ale politicului. În acest sens modificările în sfera poeziei românești postbelice pot fi urmărite cu mult folos și concluzia logică a acestui demers este că, în raport cu înțelesurile limitative pe care le impunea estetica normativă, modificarea conținutului termenului este rezultatul firesc al depășirii fazei în care se considera politic un poem construit exclusiv pe structurile odei, alte modalități fiind greu de conceput. Contribuții importante au adus, spre modificarea conținutului acestui termen, mai ales (și în grade diferite) poemele în proză ale lui Geo Bogza, versului lui M. R. Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Adrian Păunescu etc.

Evident, în multe cazuri, sensul lecturii, mai ales în funcție de momentul ei, poate fi modificat și texte care nu au la prima vedere nimic politic pot fi interpretate ca atare de un cititor obișnuit să sesizeze nuanțe, trimiteri într-o lectură subtextuală și atentă la aluzii. Vrem aici să atragem atenția asupra unei probleme care a fost întotdeauna tangentă la aceea a (literaturii) poeziei politice: raportul dintre condiția de efemeridă a poeziei cu alămuri, zgomotoasă și în general falsă prin solicitarea momentului și aceea profund politică și, în același timp, „transactuală" în mod dialectic, prin valoarea ei de generalitate. Poezia politică presupune, deci, o lectură repetată și ea nu există ca atare decît dacă cele două nivele ale textului sînt receptate concomitent. În același timp, paralel cu modificările suferite de poezia românească de la marșurile, odele și pamfletele construite pe baza unei oralități evidente și ale unei retorici în care declarația, axioma lirică erau preponderente, poezia politică suferă ea însăși modificări similare. În mic, transformările poeziei politice postbelice au refăcut, în scurt timp, sensul unei modificări generale în cadrul poeziei românești. Astfel de la poezia pe care o scria Ion Caraion imediat după război, sau aceea scrisă de Beniuc în timpul războiului, la aceea cultivată de Dan Deșliu sau de Maria Banuș, mai ales în accentele pamfletare ce presupuneau o simplificare dusă la simetrii manicheiste, și mai apoi la poemele de profund politism ale celor amintiți deja pentru contribuția lor, se află toată diferența dintre cele două extreme ale poeziei politice. De altfel, ar fi de gîndit asupra sensurilor pe care le capătă poezia politică în practică, asupra diferențelor vizibile cuprinse în modul de înțelegere a funcției acordată acestei poezii în diverse medii, în diferite grupuri de cititori. Valoarea de comunicare a unui text de poezie politică se modifică în funcție de valoarea lui de șoc. Am recitit cu deosebită atenție *Parabole civile* ale lui Eugen Je-

beleanu, fără îndoială unul dintre poeții români contemporani care a ilustrat prin propriul destin, ca și prin destinul și evoluția liricii sale, cu o deosebită intensitate, destinele generale ale literaturii române actuale. Chiar titlul ciclului ne îndeamnă la o lectură atentă, sensibilă la trimiterile în actualitate ca și la generalizarea unor meditații în care eticul și politicul trăiesc în simbioză. Volumul lui Eugen Jebeleanu marchează o încununare a unei evoluții naturale, e semnul unei maturități poetice și biologice, ca și răspunsul pe care o sensibilitate traumatizată de istorie și experiențe personale dureroase îl dă chemării intense și patetice pe care lumea o îndreaptă spre poet. Tot Al. Paleologu scria, pe marginea acestui volum, că există un *optimism tragic* în poezia lui Jebeleanu. Aș cuteza să spun că un altfel de optimism nici nu există, atunci cînd poetul și omul se înfruntă cu destinul individual și cu cel colectiv, cu biologia și istoria. Poate că între dureroasa experiență a morții unei ființe dragi *(Rîul pe obraz)*, și *Parabole civile* există nu numai legătura dintre politică și iubire, ci și aceea dintre moarte și luciditate, dintre amenințare și curaj. Mi se pare că momentul punerii întrebărilor în fața ineluctabilei dispariții (chiar dacă reglată prin formele exorcizante) atrage după sine limpezirea unor perspective ale vieții, întrebări asupra istoriei, asupra integrării omului în istorie, asupra idealurilor și modul în care au fost ele apropiate, în ultimă instanță asupra împlinirii sau ratării, ca și asupra cauzelor. Ceea ce îl singularizează (relativ) pe poet, acum și la noi, este *conștiința responsabilității universale*, de care vorbea Valeriu Cristea. Poate că aceasta este și condiția poeziei politice actuale, care trebuie să depășească izolarea în perimetrul îngust al intereselor individuale, însemnînd o aderare declarată la condiția umană a secolului acestuia tragic, în care mulțimea evenimentelor și intensitatea lor par să fi depășit orice închipuire. Cîntece împotriva morții scrise cu moartea în suflet, poemele lui Eugen Jebeleanu ar putea fi revendicate de o estetică expresionistă dacă o anumită purificare verbală nu le-ar oferi acea limpezime și luminozitate care contrazice expresionismul. Angajarea poetului, dureroasă, merge uneori pînă la refuzul unui timp („că mult mai bine ar fi fost să fiu / născut acum vreo două mii de ani / cînd ceea ce există nu era / și frînt de oboseală să încerc / să fac din mine, cel sfărîmat, un cer . . .“) pe care sensibilitatea sa nu-l mai poate suporta, dar temperamentul de luptător (exprimat și prin mulțimea de comparații și metafore agresive, cuțite-stele, zîmbetul tău de sabie, cuțitarul viscol), nu-i îngăduie evaziunea. De altfel, chiar și acest refuz *(Arhimede)* se exprimă la limita exasperării. Unitar, dacă vedem în ciclul *Rîul pe obraz* un refuz al morții, prin iubire și în *Parabole civile* un refuz al compromisului, pe plan etic, volumul pe care-l discutăm avea semnificația unui eveniment și prin amploarea comentariilor pozitive pe care le-a provocat parcă într-un consens. Tentația citatului, greu de evitat, mă pîndește. Diversitatea modalităților (pamflet, fabulă, poezia gnomică, poezia didactică în sens brechitan, elegie) face dificilă selecția reprezentativă. S-ar putea urmări o dialectică mișcare spre puritate și liniște, pornind de la strigăt „un răget de fiară sunt totul“), tot așa cum meditația asupra revoluției și etapelor sale *(A doua înviere, Convertiri, Perfectul acrobat, Centaurii, Mai sunt, Raiul, Semiramis, Dihorii, Privighetoarele* sau *Firesc)*, asupra istoriei și destinelor individuale *(Copii veacului, Satrapi, Atrizii)*. să fie teme obsedante pentru bărbatul angajat în parcurgerea meandrelor vremii. În fine, elegiile împotriva morții ar constitui o a treia direcție *(Rîul pe obraz, Decembrie, Ochi închiși, Floarea soarelui* — frumoasă evocare într-o metaforă generalizată a chipului iubitei pierdute — *Miresme pierdute, Firescul nefiresc, Strîns, Uși, Radiografia iernii, Cînd, Calendar)*. Mi se par demne de remarcat prin tonul lor aforistic sau prin densitatea lirică ce-mi amintește de unele poeme din epoca alexandrină, catrenele răspîndite în cele două cicluri. Poetul e un Iov supus tuturor încercărilor împreună cu frații săi *(Iov și frații)*, rezistînd eroic în credința unui viitor poate apropiat cînd „pe chipul acestui glob“ va suna „o li-

niște drept-grăitoare / ca marea, — fără de minciună . . .“ Între poetica faptului divers și ridicarea lui la semnificația generalizantă a parabolei, poezia lui Eugen Jebeleanu este a acestui timp în care „*acolo* înseamnă *aici*, aici pe planeta Pămînt, în acest timp, în acest loc, nu departe, aproape, lîngă noi, între noi, cu noi“.

DAN CULCER

Aurel Baranga

S-a născut în București la 20 iunie 1913 și a încetat din viață la 13 iunie 1979. Face studii medicale și o vreme (1939—1944) practică medicina. Cariera sa literară începe sub semnul poeziei de avangardă. Debutează în 1929 cu o poezie la Bilete de papagal. *Își adună primele versuri în culegerea* Poeme în abis *(1933). Alte versuri vor fi selecționate în volumul* Marea furtună, *1946 și în trei volume de dată relativ recentă* (Poezii, *1968*, Alge, *1975 și* Poezii, *1973). Preocuparea pentru poezie dispare, mai întîi, în favoarea reportajului și a publicisticii practicată fără sentimentul perspectivei.* Sufletul arendășoaiei *(1949)*, Voința de pace a popoarelor nu poate fi înfrîntă *(1951), sînt culegeri de produse jurnalistice reflectînd adeziunea la ofensiva ideologică a vremii, dar volumul* Ninge peste Ucraina *(1946) este, după mărturisirea autorului, prima carte din lume îndreptată împotriva nazismului. A lucrat ca redactor la* Lumea românească *și* România liberă, *a fost secretar literar și mai tîrziu director artistic al Teatrului Național din București și în ultima parte a vieții, director al revistei* Urzica. *Debutează în teatru în 1946 la vîrsta de 33 de ani cu comedia* Bal la Făgădău.

Opera: *Primele piese* (Bal la Făgădău, *1946;* Iarbă rea, *1949;* Pentru fericirea poporului sau Anii negri, *1951 — în colaborare cu N. Moraru) sînt primele încercări de abordare a noilor realități social-politice ale Romîniei, în dramaturgie. Cu* Mielul turbat *(1952) A. B. își descoperă o vocație autentică pentru comedia satirică. Dintre cele aproape douăzeci de piese care alcătuiesc opera dramatică a lui A. B. rămîn (alături de* Mielul turbat) Opinia publică, Interesul general, Fii cuminte Cristofor, Travesti. *O latură a activității literare a lui A. B. care s-a bucurat de mare popularitate sînt fabulele. Un volum de* Fabule, *cu o pseudoprezentare de Șerban Cioculescu a apărut în 1977 la Editura Eminescu. Bibliografie: Opera dramatică a fost difuzată în numeroase ediții începînd din 1953 cînd îi apăreau la E.S.P.L.A. primele șase piese. Scrierile satirice în proză le-a adunat în volumele* Satirice, *(1977),* Teze și paranteze *(1977),* Tipuri și tertipuri. Dosar de fișe pentru o eventuală caracterologie socială *(1976). A tradus singur sau în colaborare* Pipa comunardului *de Ilya Ehremburg,* Cavalerul din Olmedo *de Calderon,* Adevărul și numai adevărul *de J. P. Sartre,* O zi de odihnă *de V. Kataev, etc. Piesele sale de teatru au cunoscut și o insistentă carieră internațională fie prin*

turneele în străinătate ale teatrelor românești, prin diversele schimburi culturale sau prin traduceri în limbi de circulație realizate în editurile noastre sau peste hotare.

A. B. a fost tradus în limba germană, sîrbă, engleză, maghiară, chineză, slovacă. Un volum de versuri (Les mois de la semaine) *era tradus în 1968 la editura Seghers.*

Referințe critice: *Traian Șelmaru,* Teatru politic, politica teatrală, *Editura Politică, București, 1971, Valentin Silvestru,* Caligrafii pe cortină, *Editura Eminescu, 1979, C. Paraschivescu,* Marginalii la teatrul lui A. Baranga, *în Teatrul, nr. 2, 1974: Natalia Stancu,* Dramaturgia lui Aurel Baranga, *în Teatru, nr. 6, 1973.*

Mielul turbat este prima comedie rezistentă a noii societăți românești avînd și valoarea unei prime reprezentări a universului comic al autorului. Sursa comică o constituie răsturnarea imprevizibilă a tipologiilor (Spiridon Biserică, bonomul, „mielul lui Dumnezeu" devine în cele din urmă „mielul turbat", combativ și intransigent) și își are originea în situația clasică a păcălitorului păcălit. Satira vizează viciile birocratice, indolența funcționărească, formalismul, incompetența, tot atîtea deficiențe ce puteau să apară în tînărul sistem al industriei socialiste. Cu *Bulevardul împăcării,* comedie într-un act (1952), *Arcul de triumf* (1954), *Rețeta fericirii* (1957), *Siciliana,* A. B. se abate de la universul satiric constituit în Mielul turbat încercînd să-și extindă aria de investigație și să-și diversifice registrul stilistic. Fără să abandoneze modul satiric, *Siciliana* atenuează prin lirism predispozițiile satirice și nu mai delimitează cu strictețe între teză și antiteză ca în *Mielul turbat.* În *Siciliana* A. B. ne pune și în fața unei rețete foarte personale a personajului „admisibil", ca o reacție împotriva personajului pozitiv al deceniului al șaselea. Mediul sătesc în care se petrece acțiunea e civilizat și populat cu oameni simpatici. Primarul a călătorit în Apusul Europei, este un comunist cu aureolă romantică, e seducător, aspru și întreprinzător, zootehnistul este un colos care „cîntă Mozart la vioară divin" ș.a.m.d. O balanță de mare precizie funcționează în dozarea ideologică a personajelor lui Baranga. Prescripțiile acestei rețete sînt, în general două: atenuarea satirei prin lirism (sau poate o chemare lirică organică) și redresarea prin umor a exceselor didactice. În *Adam și Eva* (1961) autorul își asigură cu precauție un motiv satiric (mita) pentru a disimula predispozițiile lirice. Dincolo de mașinațiunile lui Manolache și Victor, de lumea lor strîmtă care se învîrtește în jurul lui „Nacu, Macu și mai ales Meicu" personajele se definesc de data aceasta prin disponibilitățile lor afective. Bun tehnician, A. B. nu greșește niciodată prin finaluri previzibile ci preferă finalurile studiate, neașteptate. Acest tip de final „împotriva tuturor așteptărilor" creează în unele piese o stare de melancolică insatisfacție ce sugerează dramatismul. *Fii cuminte Cristofor* — vodevil în trei acte (1963), este un fel de „Mic infern" al actualității în care A. B. demonstrează zădărnicia aventurii extraconjugale prin lumina caldă răsfrîntă asupra vieții de familie, nu fără o primejdioasă dibăcie în scenele de vodevil propriu-zis. Numeroase paradoxuri (A. B. crede ca și Oscar Wilde că paradoxul e culmea profunzimii) cu o frecvență uneori mecanică, cîteva scene de performanță (citățm scena geloziei cu Anca și Cristofor sau qui-pro-qquo-ul Valeriu-Cristofor) răsturnările abile de situații precum și morala bunului simț conjugal, sînt însușirile principale ale acestei piese. O întoarcere la mijloacele și tipologia din *Mielul turbat* se produce cu *Sfîntul Mitică Blajinu* — farsă satirică în trei acte (1965) pe tema traficului de influență. Arhivarul Mitică este și el un fel de „miel turbat", dar trebuie pus în relație și cu „arhivarul" lui Camil Petrescu, George Ciprian, Tudor Mușatescu, tip blajin și melancolic, dar nu lipsit de apărare, oferind savuroase surprize comice. Funcționar fanatic, Mitică se vede pensionat cu de-a sila dar nu se resemnează, ci printr-un șir de farse reușește să ne divulge cuplul negativ. Cu *Opinia publică* (1967) A. B.

își modernizează mijloacele, împrumută artificii tehnice: jocul pe față, teatrul în teatru, exagerarea pirandeliană a convenției, voci de public, participarea spectatorilor, piesa cu mai multe finaluri ș.a.m.d. Și aici sursa comică o constituie versatilitatea șefilor, care se adaptează jocului ierarhiilor, situație pe care A. B. o mînuiește cu virtuozitate. Cu *Travesti*, comedie tragică în trei acte (1968) A. B. își anunță în subtitlu ceea ce era de mai multă vreme o încercare de combinare a comediei satirice cu drama. Alături de *Opinia publică*, *Travesti* rămîne una dintre cele mai inventive dintre piesele lui Baranga. Autorul preia tema veche a vieții care imită arta sau a vieții ca teatru. Personajul central este directoarea de teatru Alexandra Dan, poate cel mai complex personaj comic al lui Baranga — care trăiește un proces de alienare prin profesie. Directoarea, cotropită de funcție pe de o parte, și de profesie pe de alta, își neglijează familia. Viața nu e un teatru în travesti ar fi ideea pe care o demonstrează și o explicitează dramaturgul. *Interesul general* (1971) este chiar o „farsă atroce" așa cum o subtitrează autorul, este lumea telefoanelor, a agitației funcționărești, ruptă de viața adevărată fie și prin destinul comediei de a fi convențională și exagerată. Frica de superiori, divinități al căror nume nu poate fi pronunțat, contrastele comice (șeful unui sector din Ministerul industriei constructoare de mașini este licențiat în filologie comparată), fatalismul comic al ierarhiilor, sistemul de informații și contrainformații funcționăresc, sînt cîteva din situațiile de un comic fără greș. Oscilațiile mai vechi ale lui A. B. între detașarea comică și implicarea lirică sînt tranșate în ultima piesă în favoarea dramei: *Viața unei femei* (1976) este o piesă-monolog, care acuză abuzuri petrecute în deceniul al șaselea.

Comediile satirice sau lirice ale lui A. B. au inaugurat, începînd cu *Mielul turbat* o nouă etapă în evoluția comediei românești. Nu este vorba de o revoluție în estetica genului — fiindcă esteticește Baranga rămîne, în afara unor tehnici moderne, un tradiționalist — ci o revoluție de natură tematică. Problema inovațiilor în industrie, caracterul retrograd al birocrației industriale, confortul incompetenței și lupta dintre vechi și nou *(Mielul turbat)*, repartizarea la sat a absolvenților, traficul de influență și, ca aspirație, sancțiunea imanentă a abuzurilor în socialism *(Siciliana)*, integritatea morală a individului în raport cu societatea, sentimentul răspunderii față de locul de muncă, elementele unui proces de corupție ce se poate insinua în sistemul relațiilor dintre oameni și implicațiile familiale ale moralei sociale *(Adam și Eva)*, triunghiul conjugal și adaptarea lui la zi, prin situarea pe pozițiile etice ale noii societăți a unor teme și procedee ale teatrului bulevardier *(Fii cuminte Cristofor)*, versatilitatea funcționarilor publici, religia ierarhiilor și inechitățile de microgrup *(Sfîntul Mitică Blajinu)* sînt cîteva dintre temele puse în circulație de Baranga, preluate și aprofundate de autor însuși sau de autorii generațiilor următoare. Revoluția înfăptuită de A. B. în comedie a urmat în programul ei general și în interesele ei imediate revoluția socialistă și, drept urmare, nu trebuie privită atît ca emanație a unei voințe individuale de creație ci neapărat ca o necesitate istorică. Fără a micșora cu ceva meritele dramaturgului, trebuie spus că epoca avea nevoie de o nouă comedie și A. B. a creat-o. Soluția adoptată de dramaturg pentru realizarea unei noi comedii nu are în sine nimic revoluționar ci propune preluarea din perspectiva noilor realități sociale a tipurilor de conflicte și personaje tradiționale.

În ultimele pagini din *Jurnalul de atelier* A. B. reținea, cu exigență, dintr-o activitate literară foarte divergentă și adeseori, surprinzător de inegală, volumul de *Poezii* din 1973, volumele *Fabule* și *Satirice* din 1977, culegerea de reportaje *Ninge peste Ucraina* și numai zece piese din cele aproape douăzeci cîte îi cunoaștem. *(Bulevardul împăcării, Mielul turbat, Rețeta fericirii, Siciliana, Fii cuminte Cristofor, Sfîntul Mitică Blajinu, Opinia publică, Travesti, Interesul general* și *Viața unei femei.)*.

MIRCEA GHIȚULESCU

Horia Lovinescu

S-a născut în 1917 la Fălticeni. Studiază literele și filosofia la București și își ia doctoratul la Iași. Director al Teatrului Nottara. Debutează în 1954 cu piesa Lumina de la Ulmi *(tipărită în volum în 1954).*

Bibliografie: Citadela sfărîmată, *dramă în trei acte, București, E.S.P.L.A., 1955,* Hanul de la răscruce, *piesă în trei acte, București, E.S.P.L.A., 1957,* Surorile Boga, *piesă în trei acte, București, 1959,* Teatru, *București, E.S.P.L., 1963,* Moartea unui artist, *piesă în două părți, București, E.P.L., 1967 / Citadela sfărîmată, O întîmplare, Hanul de la răscruce, Surorile Boga, Febre, Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia, Petru Rareș, Paradisul /,* Și eu am fost în Arcadia. *Teatru, Cartea Românească, București, 1971,* Teatru, */ Editura Eminescu, București, 1973 / 2 vol. / Vol. I: Citadela sfărîmată, Hanul de la răscruce, Moartea unui artist, Al patrulea anotimp, Locțiitorul (Petru Rareș) Vol. II: Paradisul, Și eu am fost în Arcadia, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Omul care și-a pierdut omenia* Teatru, *Editura Eminescu, București, 1978, /2 vol./ Vol. I: Ultima cursă, Autobiografie, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Moartea unui artist, Paradisul, Omul care și-a pierdut omenia, Și eu am fost în Arcadia. Vol. II: Patima fără sfîrșit, Citadela sfărîmată, Petru Rareș sau Locțiitorul. Alte piese:* Oaspetele din faptul serii, *piesă într-un act, București, 1955,* Și pe strada noastră, *București, 1959,* Revederea, *piesă într-un act, București, 1962,* Adolescentul, *piesă într-un act, București, 1962.*

Referințe critice: O antologie a dramaturgiei românești. 1944—1977 *vol. I, Editura Eminescu, 1979, Marcel Duță,* Istorie și destin individual în dramaturgia lui H.L., *în Revista de istorie și teorie literară, nr. 3, 1969, Ileana Popovici,* Auteurs roumains d'aujourd'hui: Horia Lovinescu *în, Revue Roumaine, nr. 4, 1975, Margareta Bărbuță,* H.L. și tentația universalității, *în Contemporanul, 25 ian. 1974, A.I. Brumaru,* Teme în dramaturgia lui Horia Lovinescu, *în Astra, nr. 1, 1973; C. Porumbescu,* Marginalii la Teatrul lui H.L., *în Teatrul nr. 1, 1973; Andrei Băleanu,* Realism și metaforă în Teatru, *Ed. Meridiane, 1965.*

Horia Lovinescu se realizează ca dramaturg în perioada imediat următoare instaurării regimului democrat-popular și *Citadela sfărîmată* (1955) este una dintre piesele noastre cele mai rezistente asupra acestei perioade de tranziție. Este o piesă care a impus în dramaturgia noastră o viziune și un stil, pentru că *Citadela sfărîmată* nu mai este azi doar un titlu ci și denumirea unui motiv literar. Familia avocatului Dragomirescu este o lume în mic supusă asaltului unor noi valori pe care trebuie să le primească sau să le respingă, să li se adapteze ori să fie înlăturați. Se află de o parte membrii familiei, cu particularitățile lor de portret, alcătuind o suită foarte studiată de ipostaze ale individului în raport cu revoluția, de cealaltă parte mișcarea socială care îi verifică în ca-

pacitatea lor de a ține pas cu vremea, în puterea lor de integrare. Grigore Dragomirescu, mediocru și stupid cade în infantilism, Emilia e plată, confundă valorile și trăiește inerția unei străvechi și servile admirații pentru soțul ei, Matei — intelectual neadaptabil pe linia tipologiei camilpetresciene — își trăiește sfîrșitul orgolios într-o lipsă totală de aderență cu sistemul de idei al epocii. Pe H. L. îl interesează în *Citadela sfărîmată* dar și în *Surorile Boga* (1958) nu personalitățile închegate de tipul savantei Dinescu (sau al comunistului Pavel Golea, ci mișcarea conștiințelor, evoluția, procesul, metamorfoza, căutarea. Dacă în *Citadela sfărîmată*, în *Surorile Boga* sau în celelalte drame de factură tradițională, H.L. reprezintă lumea din perspectiva individului social, într-o altă formulă dramatică pe care o experimentează cu insistență autorul, perspectiva este globală și teoretică. Sînt așanumitele parabole: *Hanul de la răscruce* (1955); *Omul care și-a pierdut omenia* (1957); *Jocul vieții și al morții, în deșertul de cenușă* (1968); *Paradisul* ș.a. În *Hanul de la răscruce*, eroii sînt singurii supraviețuitori ai unei presupuse catastrofe atomice, în *Omul care și-a pierdut omenia* apare o lume a răului în care sînt răsturnate toate categoriile morale, în *Jocul vieții și al morții* ... lumea a fost pustiită de un război nuclear și asistăm la o nouă geneză, iar în *Paradisul* este compusă o lume aparent ideală, o lume guvernată de principiul unei ataraxii bolnave, care nu este decît un alt tip de apocalipsă față de aceea care a nimicit viața din *Jocul vieții și al morții* ... Aceste *lumi fictive*, pustiite de războaie și calamități, de alte pericole (cum este și aspirația spre fericirea facilă și uniformă din *Paradisul)* sînt totdeauna ipoteze pentru o meditație asupra destinului planetei, machete de studiu asupra răului care ar putea prolifera. Miza filosofică este foarte ambițioasă în aceste piese. Se pune în discuție însuși destinul omenirii și, ca de obicei, cînd vorbești despre omenire se pierde din vedere omul. Personajele nu mai au consistentă, sînt constrînse de nevoile demonstrației, devin personaje-concept. Prin piesele sale simbolice, H.L. — vrea să vorbească planetei și lumile apocaliptice pe care le propune au o funcție de avertisment, sînt compuse într-o *logică a premoniției*. H.L. nu are vocație satirică. Problema moralei diurne, atunci cînd i se impune este tratată în mod detașat-ironic (Marie-Jeanne din *Citadela Sfărîmată)*, dramatic (Valentina din *Surorile Boga)*, niciodată însă la modul satiric extrem, vitriolant, rechizitorial, ca în farsa *O casă onorabilă*, prezență oarecum solitară în ansamblul operei dramatice a lui Horia Lovinescu. Eroii piesei se trezesc buimăciți după o petrecere cam trăznită între prieteni. Pentru risipirea mahmurelii cineva propune jocul adevărului, a cărui unică regulă este sinceritatea absolută. Treptat eroii încep să scormonească sub crusta convenienței și să aducă la suprafață compromisurile, josniciile, viciile. Bărbați și femei, sînt despuiați de demnitatea cu care își fardează aparițiile publice și acest high-life, agreabil la început, puțin boem și puțin snob care chefuiește cu Martel și Cordon Rouge devine un grup infernal care numai de omucidere nu poate fi încă acuzat. Dar crima nu întîrzie să apară, chiar dacă victima e ipotetică și totul a fost doar o experiență de hipnoză. Pentru moment fiecare dintre personajele piesei este vinovat, nu numai pentru un trecut nedemn ci și pentru o culpă prezentă și concretă

O altă prezență izolată în teatrul lui H.L. este drama istorică *Petru Rareș* (1967), construcție de echilibru clasic, una dintre cele mai bune realizări românești în acest domeniu. Domnitorul Moldovei, bătrîn și înțelept, sărac și aureolat este construit în manieră shakespeariană; este în același timp puternic și slab, consecvent și versatil, cabotin și inteligent.

O bună parte din stima de care se bucură teatrul lui H.L. se datorează intuiției psihologice care asigură o mare autenticitate a personajelor și, deci, evitarea șabloanelor. Horia Lovinescu nu idealizează. Personajele sale sînt bine cumpănite, orice exces în caracterizarea lor îi este ostil, dramaturgul fiind adeptul proporțiilor și echilibrului. Procedeul apare în forma sa pură în piesa *Al patrulea anotimp* (1969) unde autorul

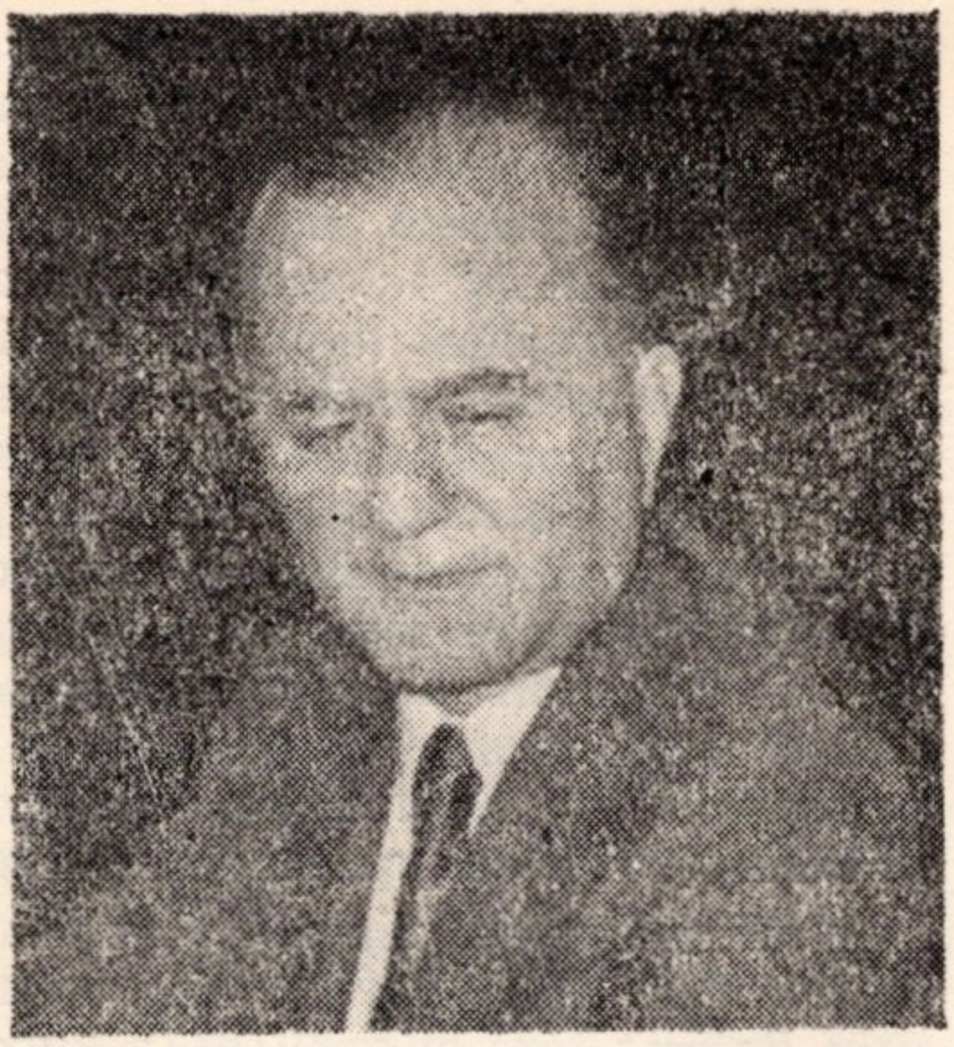
se simte dator să refacă adevăratele proporții ale unui mit: mitul comunistului ucis. Nu lipsește din dramele lui H. L. *raisonneur-ul*, dar cînd acesta există, autorul își ia zeci de precauții, portretul e nuanțat la infinit, cîștigînd în cele din urmă adeziunea ca personaj de sine stătător. Un astfel de personaj este Bunica din *Citadela sfărîmată*. Ea a luat apărarea comuniștilor în procesul de la Iași, dar e și savantă; ea este purtătorul de cuvînt al autorului dar partizanatul acesta este disimulat prin simpatice trăsături de portret: este ironică, pitorească, îl place cafeaua rece etc.

În ultimele sale piese *(Și eu am fost în Arcadia*, 1971; *Sîngele* sau, cu un alt titlu *Patima fără sfîrșit*, 1977; *Autobiografie*, 1977), H.L. se arată preocupat de perfecționarea unei formule de teatru epic. *Sîngele (Patima fără sfîrșit)* este o dramă-reportaj, o narațiune scenică „obiectivă". În ciuda formulei compoziționale mai sofisticate, piesa nu este departe de ceea ce era *Citadela sfărîmată*. Și aici este vorba de criza unei familii, reprezentare simbolică a prăbușirii unei lumi, doar că sistemul care agonizează nu mai este capitalismul românesc din ajunul revoluției socialiste ci feudalismul habsburgic de la mijlocul secolului trecut. *Sîngele* este o *cronică de familie* urmărită în patru generații succesive, reprezentînd patru dintre momentele de răscruce ale luptei românilor pentru suveranitate națională. Pe acest fundal istoric, H.L. construiește o poveste de dragoste cu subînțelesuri patriotice. În afara misteriosului personaj cu numele generic Hoinarul, autorul pune la contribuție, cu prea puține înnoiri, vechea sa tipologie, de la avocatul Dragomirescu — pe care îl regăsim fără dificultate în baronul Mailat — pînă la tînărul intelectual idealist aflat în căutarea de sine întîlnit în atîtea ipostaze din teatrul lui H.L. —, pe care, îl descoperim sub fracul de epocă al lui Andrei Mailat Dumșa. Kati, sora psihopată a baronului e ușor de recunoscut în variantele anterioare de „nebună a familiei" (Catinca din *Surorile Boga*, de exemplu). *Autobiografie* este retrospectiva întreprinsă de Galeriu Pop, om de știință aflat în pragul ratării. Tensiunea dramatică rezultă din exasperarea acestei revelații dar și din răceala cu care se desprinde de mitul propriei sale personalități, reconstituindu-și autentica identitate.

Privit în ansamblu, teatrul lui H.L. oscilează între realism și forme mai noi de teatru, mai directe și mai expresive sau mai cuprinzătoare. *Citadela sfărîmată*, dramă realistă este urmată de *Hanul de la răscruce* în care combină maniera expresionistă cu situația limită existențială: în 1957 scrie o parabolă pe tema creatorului, o interpretare liberă a mitului Meșterului Manole *(Omul care și-a pierdut omenia)* pentru ca în anul următor să apară *Surorile Boga*, frescă a României în anii insurecției de la 23 August; combinînd tehnici expresioniste cu elemente ale teatrului absurd *(Jocul vieții și al morții . . .)* sau cu teme ale teatrului existențialist *(Hanul de la răscruce)* mergînd pe această linie pînă la ipoteze ale umanității de tip science-fiction *(Paradisul)* sau inovînd pe ideea distanțării epice ca în piesele cu comentator amintite mai sus. O medie a celor două tendințe, pare să fi descoperit H.L. în *Moartea unui artist* (1963) construcție al cărei echilibru provine din așezarea unei parabole în cadre realiste. Este aceeași parabolă a creației pe care dramaturgul a pus-o și în *Omul care și-a pierdut omenia*. Aici, neliniștea creatorului era pusă pe seama determinării sale contradictorii, antinomice. Manole care încearcă să construiască o operă grandioasă, („Turnul Lunii") este dublat de un invers al său, Elonam, depozitarul tuturor atributelor negative. După cîteva eșecuri, Manole își refuză ipostaza de creator și dispare lăsîndu-și activă doar ipostaza în negativ. Toate acestea sînt însă artificii ideologice. Eroul piesei, cu cele două laturi ale sale (Elonam, cum se vede, este simpla citire pe dos a lui Manole), este doar un concept uscat, o idee ce nu devine personaj. Pusă în cadre realist-simbolice, aceeași problematică are consistență în *Moartea unui artist*. — Manole Crudu este, desigur, alcătuit după anumite șabloane ale omului de geniu, șabloane din care nu lipsește nici determinarea erotică goetheană, înțeleasă ca elan vital perpetuu; concepte romantice și realiste sînt asimilate în portretul sculptorului dar personajul se mișcă cu naturalețe și traduce pe

înțelesul tuturor, aproape la nivelul de popularizare, sensul chinurilor creatoare. Adus din expresionism și coborît în lumea de toate zilele a realismului, Manole din *Moartea unui artist* a pierdut satanismul creator și veșnica nemulțumire din *Omul care și-a pierdut omenia.* El e un artist sătul, cu vilă, secretară, amantă și admiratori. E amabil, manierat, om de gust și excesiv dezvoltat pe latura omului de lume. Prin acest personaj care oferă ca orice medie, motive egale de satisfacție și de insatisfacție, H.L. pare să afirme în spirit clasic că adevărul stă în echilibru.

MIRCEA GHIȚULESCU



George Macovescu

S-a născut la 28 mai 1913, în comuna Joseni, județul Buzău.
Absolvent al Liceului „Sfîntul Sava" și al Facultății de drept din București.

Profesor universitar la Facultatea de limbă și literatură română a Universității din București. Carieră diplomatică (ambasador în S.U.A., adjunct al Ministrului Afacerilor Externe, Ministru al Afacerilor Externe al R.S.R.). Secretar al Asociației Scriitorilor din București și apoi președinte al Uniunii Scriitorilor din R.S.R.

Debutul publicistic în Revista literară a Liceului „Sfîntul Sava". Colaborează la ziare și reviste de orientare democratică: Cuvîntul liber, Adevărul, Dimineața, Facla, România liberă, Lumea românească, Timpul *ș.a.*

Debut editorial: Contradicții în Imperiul britanic *(cu pseudonimul Victor Duran)*

Publicistică: Oameni și fapte, *Buc., Ed. Cartea românească, 1971, ediția a II-a adăugită, Ed. Eminescu, 1977;* Catargele înalte, *Buc., Ed. Albatros, 1972;* Farmecul pămîntului. Amintiri, *Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977.*

Studii monografice: *Viața și opera lui* Al. Sahia, *Buc., 1950;* Gheorghe Lazăr, Buc., *Ed. tineretului, 1954, ediția a II-a, Buc., Ed. Albatros, 1973.*

Studii de teorie literară: Introducere în știința literaturii *(în colaborare cu Margareta Iordan), Buc., Editura didactică și pedagogică, 1962;* Unele probleme ale reportajului literar, *Buc., Espla, 1956.*

Prefețe: *Arsene Maria,* Intermezzo, *Buc., Epl, 1964, cu un cuvînt înainte de . . .; Cusack Dymphna,* Arșiță la Berlin, *în românește de Terezia Macovescu. Prefață de . . ., Buc., Eplu, 1964; Al. Sahia,* Scrieri alese, *prefață de . . . Buc., 1960; Ileana Vrancea,* Confruntări în critica deceniilor IV—VII, *cu un cuvînt înainte de . . ., Buc., Ed. Cartea românească, 1975.*

Lucrări diplomatice: *Nicolae Titulescu,* Documente diplomatice, *cu un studiu introductiv de . . . Buc., 1967; Popișteanu Cristian,* România și Antanta balcanică, *cuvînt înainte de . . ., Buc., Ed. politică, 1971;* Pentru o lume mai bună și mai dreaptă, *cu un studiu introductiv de . . ., Buc., Ed. politică, 1974;* Balcanii, zonă a păcii, cooperării și bunei vecinătăți, *coordonarea volumului și prefață de . . ., Buc., Ed. politică, 1976.*

Referințe critice: *Emil Manu,* G. Macovescu, *în /* Luceafărul, *nr. 15, 1968; M. Tomuș,* Vîrstele timpului */în/* Steaua, *22, nr. 10, 1971; M. Iorgulescu,* Catargele înalte */în/ Luceafărul,* 16, nr. 6, 10 feb., 1973.

La o vîrstă cînd alți oameni se socotesc bătrîni și timpul le trece anevoie, George Macovescu este în plină activitate, trăind un timp plenar, o a doua tinerețe, pusă acum în slujba breslei scriitoricești. Secretul pare a sta, și de data aceasta, tot în muncă, în acțiunea perpetuă.

Viața i-a fost, pînă la un loc, încărcată cu vicisitudini. De mic copil trebuie să facă față greutăților de tot felul și să știe ce este războiul făcut de oamenii mari. „Pentru noi — se mărturisește el undeva — n-a existat «jocul de-a soldații», cu puști de soc, cu săbii de lemn și coifuri de hîrtie. Noi ne-am jucat de-a războiul adevărat, ascunși în beciuri și în scorburi de copac, ascultînd șuierul bombelor și piuitul gloanțelor. Mamele ne strîngeau la piept și ne astupau urechile, ferindu-ne parcă să fim părtași la „jocul celor mari", gîndind că astfel ne vor îndepărta de duhul satanic care încinsese lumea pe atunci. Dar n-au reușit". După absolvirea cursurilor primare, cu un „certificat de pauperate", este primit ca bursier la Liceul „Sf. Sava" din București, unde va găsi un cenaclu literar cu o revistă a lui, un excelent animator, ardelean de origine, Ștefan Pop, și cîțiva colegi și prieteni plini de idei și inițiative: Eugen Ionescu, Al. Sahia, Const. Fîntîneru, Petru Comarnescu Bob Bulgaru, Const Silvestri ș.a. Se citește mult din Eminescu și Arghezi, se comentează fierbinte literatura vremii, cheltuindu-ne ultimul leu pe „Bilete de papagal". Era, cum se vede, o atmosferă propice marilor zboruri spirituale care nu vor întîrzia prea mult. După trecerea bacalaureatului, în 1932, urmează o vară grea, de hamal în Gara de Nord, de ajutor într-o tipografie, de ștergător de mese într-o cantină sau de om de ajutor în piața de zarzavaturi, plătit cu puțin . . . În toamna lui 1932 se înscrie la Facultatea de Drept și intră în legătură cu Partidul Comunist, după ce, în liceu, citise de la Al. Sahia, *Manifestul Partidului Comunist*. Sub privirea atentă și prietenească a lui Sahia și a lui Gh. Dinu (Ștefan Roll), G. Macovescu își începe „ucenicia gazetărească" la *Adevărul*, *Dimineața* și la săptămînalul *Cuvîntul liber*. Numele său este întîlnit frecvent sub reportaje, pamflete, comentarii ori note în mai toate ziarele și revistele aflate sub directa îndrumare a Partidului. A fost, cum se poate ușor vedea, de la început un militant pe frontul ideologic al Partidului și așa a rămas, fie că s-a aflat în fruntea Cinematografiei, fie ca profesor universitar, ca deputat în Marea Adunare Națională, ca Ministru al Afacerilor Externe ori, acum, ca președinte al Uniunii Scriitorilor.

Activitatea literară a lui G. Macovescu cuprinde cam trei domenii: istorie literară, teorie literară și publicistică, fără a uita că el este cel care interpretează aproape monografic opera diplomatică a lui N. Titulescu, pe care, împreună cu un colectiv, o adună într-un masiv volum de *Documente diplomatice* (Ed. politică, 1967), că tot el pune în lumină cîteva inițiative diplomatice recente ale țării noastre, cu documentele respective editate științific. În 1954, G. Macovescu dă o primă monografie despre Gheorghe Lazăr, întemeietorul învățămîntului național în Țara Românească și unul din marii deșteptători de conștiință națională. Se pare că a fost la mijloc și un sentiment de mîndrie superioară care l-a făcut pe G. Macovescu să întîrzie asupra vieții și operei celui ce a creat colegiul de la Sf. Sava, unde el, peste mai bine de un veac, va descoperi gustul culturii. Cu o metodă și cu informația existentă la momentul respectiv, într-un stil antrenant, studiul lui Macovescu, reluat și întregit mai tîrziu, este singurul studiu scris după Eliberare despre acest ctitor de importanță națională.

În 1956 G. Macovescu publică un studiu teoretic despre *Unele probleme ale reportajului literar*. Studiul, pornind de la experiența reportericească a unor Egon Erwin Kisch, Ilya Ehrenburg ori Geo Bogza, face cîteva disociații analitice în materialul oferit de presa timpului. Dacă unele opinii ale teoreticianului lasă încă loc liber discuțiilor, e admirabilă tentația de a face ordine într-un domeniu care se refuză sistematic rigorii. Această tentație va anima în continuare preocupările lui G. Macovescu și în 1962, împreună cu Margareta Iordan, el dă o *Introducere în știin-*

ța literaturii, lucrare teoretică mai amplă, în care efortul de a „prinde" în categorii universul operei este relevabil. Evident, lucrarea este depășită astăzi. Au apărut atîtea curente și atîtea „științe" și „teorii" ale literaturii, încît una sintetică, deasupra lor, pare imposibilă. Dar meritul inițiativei și pionieratului nu-i poate fi contestat lui G. Macovescu. Lucrarea sa a fost ani de zile carte de referință, teren de acceptări și respingeri pentru multe generații de studenți. Și acesta nu este un lucru de neluat în seamă. La o privire mai atentă am fi chiar tentați să regretăm faptul că autorul a abandonat aceste perocupări unde cu siguranță avea încă multe de spus.

Dar domeniul unde G. Macovescu s-a simțit întotdeauna „acasă" a fost acela al publicisticii. În 1957 își strînge într-un volum *(Oameni și fapte)* reportajele și însemnările răspîndite încă de prin 1933 în presa de stînga, pentru ca în 1971 să le reia, cu mici omisiuni, dar cu ample adaosuri, într-un volum antologic *(Vîrstele timpului)* adus „la zi". G. Macovescu este gazetarul aflat permanent în alertă. O știre citită într-un ziar de seară îi stîrnește condeiul și a doua zi el este prezent cu o opinie, a lui; o știre transmisă prin radio îl face să ia atitudine, să protesteze vehement împotriva pregătirilor de război, împotriva războiului, împotriva fascismului, a dezmățului huliganic inițiat de acesta. Mercurul termometrului său sufletesc urcă și coboară cu repeziciune: e cald și dur, e rezervat și ironic, e blînd și vehement, e revoltat și concesiv. Dar platforma de pe care vorbește este întotteauna aceeași: a umanismului, a păcii, a generozității umane, a binelui, a progresului. E o platformă militantă. G. Macovescu — gazetarul suferă dureros, spre exemplu, alături de suferindul Arthur Enășescu, e revoltat de nepăsarea oficialității la aducerea în țară a rămășițelor pămîntești ale lui I. L. Caragiale, e indignat la vestea că bustul de la Sinaia al actorului Iancu Brezeanu a fost clărîmat, e duios și cald la vestea că în cimitirul Bellu se va construi un mausoleu al scriitorilor. Citim în acest text din 1936: „Cîți din cei ce și-au rătăcit pașii cîndva pe aleile cimitirului din dealul de la Bellu au zărit mormîntul lui Iosif? La cap îi străjuiește o cruce de lemn, umilă, roasă de ani, pe care cu greu se mai pot zări cîteva litere din numele Șt. O. Iosif. Alături, mormîntul lui Cerna are aceeași soartă . . . Coșbuc, în Valea Plîngerii, este năpădit vara de ierburi, toamna de frunze uscate, iarna de nămeți. Și toate acestea în cimitirul Bellu, în capitala țării". Revolta și mîhnirea iau proporții la vestea că opera unui mare scriitor ca Andersen Nexö este arsă în piețe publice de către regimul fascist: „În ținuturile Nordului, Andersen Nexö, un venerabil scriitor, își vede, în apusul vieții, cărțile ce tăinuiesc în ele gînduri de mai multă omenie, făcînd vîlvătăi în piețe publice... Pe Socrate dușmanii l-au obligat să bea din sucul cucutei, dar n-au îndrăznit să-i scoată papirusurile în piață și să le dea foc. În veacul al douăzecelea am trecut la forme de civilizație mai înaintate: se distrug atît oamenii, cît și ceea ce au gîndit și simțit". Ironia este de o adîncă amărăciune și de o adîncă revoltă. În reportaj, ca Geo Bogza mai înainte, G. Macovescu vibrează la suferințele moților: relatare „albă", consideрație sociologică, mică întîmplare de viață, revelatoare, descriere de peisaj și om, citate din documente ale vremii, dialog transcris autentic — toate se adună într-o imagine halucinantă, poate cea mai tulburătoare după cea a *Țării de piatră*, despre locurile și oamenii Apusenilor. În *Catargele înalte* (1972) G. Macovescu ne apare în postură de moralist. Colocviind cu adolescenții despre participare la viață și la realitatea epocii, despre personalitate, responsabilitate, pasiuni, îndrăzneală, disciplină, politețe, oferind și exemple de urmat (profesorul Ștefan Pop, Al. Sahia), narînd și momente din viața sa, G. Macovescu este un sfătuitor plin de tact, înțelept, apropiat, îngăduitor, în sfîrșit, un magistru agreabil de morală. Prin tot ce a făcut și continuă să facă, G. Macovescu se propune timpului nostru ca un veritabil exemplu de inteectual militant și patriot.

SERAFIM DUICU

Radu Stanca

S-a născut la 5 martie 1920, în Sebeș, județul Alba. A murit la 26 decembrie 1962, în Cluj.

Absolvent al liceului „Gh. Barițiu" din Cluj (1938). Licențiat al Facultății de litere și filosofie al universității din Cluj (1942).

Debutează în Universul copiilor *(1932).*

Opere: Versuri, *prefață de I. Negoițescu, 1966;* Teatru, *1968;* Acvariu, *prefață, text ales și îngrijit de Mircea Tomuș, 1971;* Poezii, *antologice și prefață de Ioana Lipoveanu-Theodorescu, 1973.*

Referințe critice: *I. Negoițescu, în* Scriitori moderni, *1966 și* Însemnări critice, *1970; Cornel Regman, în* Cărți, autori, tendințe, *1967; Ion Oarcăsu, în* Prezențe poetice, *1968 și* Destine *și valori, 1974; Ion Vartic,* Radu Stanca. Poezie și teatru, *1978.*

Două sentimente puternice îți sugerează mai ales poezia lui Radu Stanca: al *Cetății* și al *Istoriei medievale,* amîndouă atît de rare în lirica noastră, în care domină golul istoric, priveliștea nesfîrșită, infinitul cerului, dar nu opera imediată a civilizației sau cronolgia exactă.

De regulă, poeții români au ochi ciclopici, privesc departe și în perspectivă cosmică.

Rodul muncii omenești de veacuri se vede mai puțin în opera lor decît umbra pe care-o lasă luna, în nopțile senine, peste corola nedesfăcută a florilor. Oricum, lirica noastră se simte mai bine în zonele imponderabile, abstracte, decît în lumea istoriei, cu sentimentele ei derivate.

La Radu Stanca ochiul se izbește de zidurile unei Cetăți, pașii răsună pe caldarîm, urechea aude „coraluri luminoase", cîntece divine la orgă. Poetul merge (are simț epic), străbate spațiile în ținută medievală. E cînd Oștean (cneaz valah sau luptător), cînd Trubadur sentimental care se lamentează (deci rostește *lamentații...)* sub geamurile reci ale iubitei. Costumația lui metalică sună din toate încheieturile. Auzi izbitul vizierelor tari, zăngănitul armurii, apoi muzica difuză a steagurilor verzi, negre, albastre sau albe, fiecare cu simbolistica lui încifrată.

Ochiul e fascinat de marea varietate coloristică a lumii; urechea înregistrează sunete diferite; simți în nări fumul bătăliilor sau al rugurilor care mistuie „ereticii" *(Lamentația Ioanei d'Arc pe rug* se cheamă o baladă antologică); pasul pipăie tăria pietrei. Poezia lui Radu Stanca îți dă în orice clipă senzația de suverană materialitate a lumii, stîrnindu-ți interesul pentru culorile tari și pentru rezistența la eroziune a lucrurilor.

Din unghi strict estetic, ea îți dă și sentimentul trăiniciei peste vreme a formelor de expresie „arhaice", credința că orice inițiativă lirică de substanță nu moare odată cu epoca și cu sensibilitatea care a produs-o.

Mișcările inovatoare încep de regulă cu negații hotărîte și se continuă prin renunțări spectaculoase. Înaintașii sînt

detronați fără milă, aruncați în flăcările îndoielii, spre a li se mistui pînă și urma.

Radu Stanca reprezintă tipul de inovator opus regulei amintite. Ca poet, el împrumută de la înaintași nu numai armura „desuetă", elanurile cotidiene, dar și *vocea lirică;* și astfel, în plin ev modern, „pustiit" și antibaladesc, el se tînguie ca orice trubadur veritabil, după ce-a aprins „cîlți și feștile" sub geamul iubitei captive sau a înconjurat de mai multe ori cetatea ostilă. „Plîngerea" lui ia forma unui tablou epic mișcător, versurile curg muzical, întrerupte de *oh*-uri și *ah*-uri, pînă cînd lamentația se încheie cu un strigăt erotic dominator: „În van port cuțitul cu teaca de aur / De brîul meu negru cu lanț atîrnat, / Că nu e balaur, temutul balaur / Ceaicea te ține sub zidul crăpat. / / Și nu e nici tată să-l umplu cu daruri, / Și nu e nici mamă pe mîini s-o sărut, / Și nu e nici hoț să-l astîmpăr cu zaruri, / Și nu e nici crai să-l pot frînge pe scut" / *(Lamentația poetului pentru iubita sa).*

La baza acestui gen de încredere în *formele de viață și de artă „medievale"* stă însă tot o negație, dar de ordin politic: Radu Stanca nu voia să adere la „vremea barbară" a ultimului război. Aducînd în epoca multor angajări politice funeste „un aer ușor medieval", deci o detașare umană și „o patină a evului nostru tăcut și discret" *(Seară medievală),* el se rupea structural de vacarmul zilei, ca și de versificația perisabilă (numită de el „pășunistă") a timpului.

Negația era dublă și de o nobilă cutezanță, fiindcă nu însemna puțin lucru să scrii programatic balade istorice, într-o vreme confuză și exclusivistă, care suspecta sub orice formă epicul, anecdota sau „discursul" liric. Poza demonică ori declamația trubadurească, tînguirea sub geamul iubitei zăvorîte „de-un domn nemilos" ori halucinația luptătorului care se lasă ucis numai ca să asculte „corul dumnezeesc, plin de mister" (balada *Un cneaz valah la porțile Sibiului),* iată stări de spirit și atitudini estetice pe care mulți le considerau iremediabil desuete. Ca să nu mai vorbim de versificarea patriotardă și naționalistă a epocii, rănită mortal prin cultivarea marii poezii „evazioniste" a Cetății și a Istoriei medievale.

•

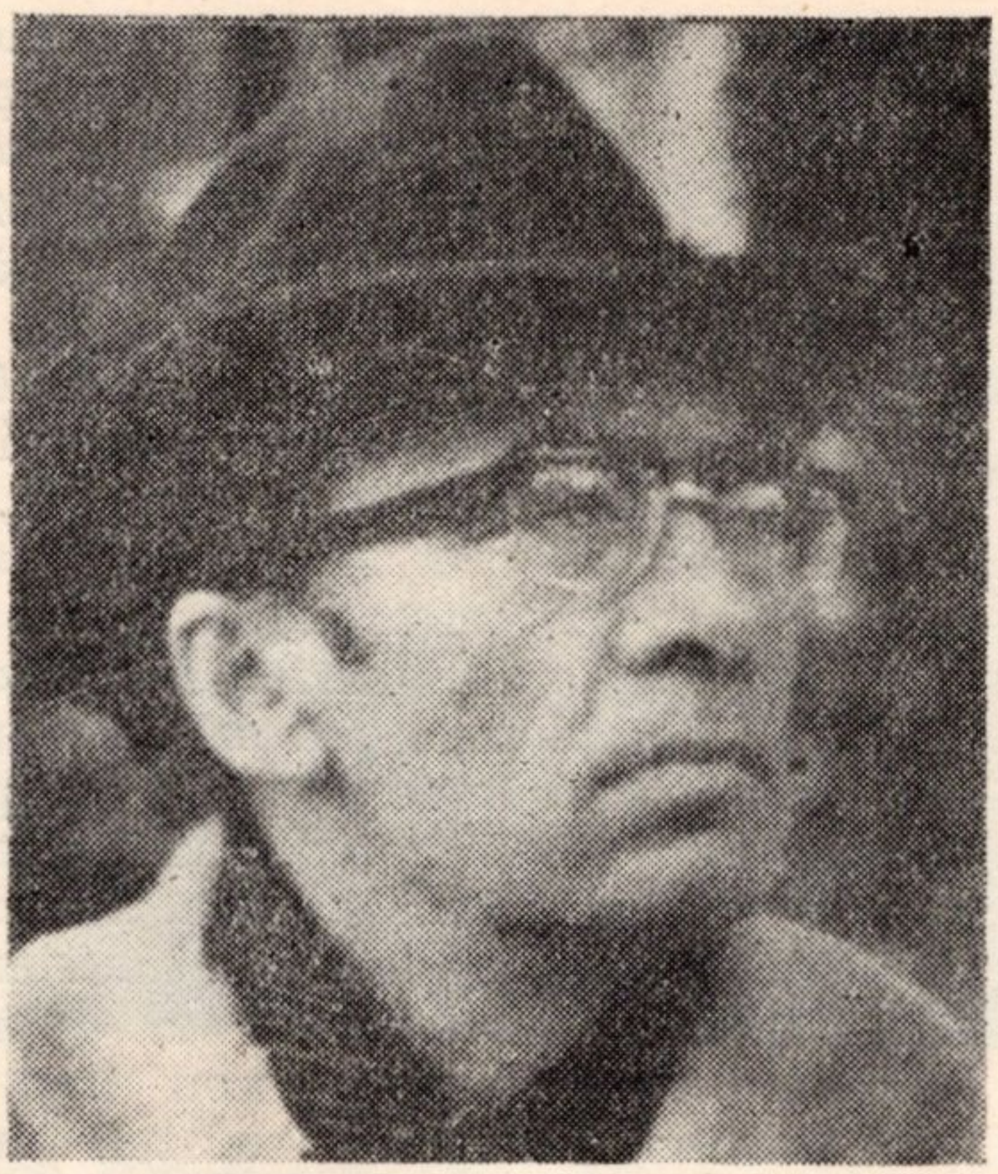
Ce anume a rezultat din încercarea lui Radu Stanca se știe: un *gust nou* pentru balada istorică, pentru imaginea complexă în general (care a dus la reabilitarea formelor epico-lirice), ca și o libertate de proiecție vizionară ce-a înviorat poezia obosită și — parțial — rău angajată a vremii. Autorul atîtor balade și „lamentații" cunoscute se situează de la început în afara constrîngerilor „puriste", dar într-un cîmp estetic fertil, dominat de forme ilustre. Impulsul spre o artă superioară a comunicării lirice e atît de puternic, de dominator, încît Radu Stanca nu-și permite cochetării, nici cu formele baladești (pe care, reanimîndu-le, le plantează magistral în solul sensibilității românești), nici cu imaginea ca atare. Cuvîntul lui e „plin", semnifică și iradiază; nu cunoaște oboseala reală sau mimată a anti-imaginii, ci numai chinul de a-și îndrepta cît mai bine fascicolul luminii spre un ev-mediu românesc — desigur ipotetic, desigur himeric, dar fascinant ca o nălucă imperială: „Stau singur între patruzeci de steaguri / Și mă întreb: pe care să-l aleg / Acum cînd părăsesc aceste praguri / Și mă arunc în luptă viu și-ntreg" / *(Tristețe înainte de luptă).*

•

În afară de poezie, Radu Stanca a scris piese de teatru și un mare număr de aforisme. A fost, totodată, un eseist remarcabil, care și-a însoțit creația poetică și dramtică printr-o serioasă activitate de prospectare teoretică (eseurile *Resurecția baladei,* 1945; *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității,* 1960 etc.).

ION OARCĂSU

Marin PREDA



S-a născut la 5 august 1922, în comuna Siliștea-Gumești, județul Teleorman.

Elev al Școlii normale din Abrud și Cisnădie, Cristuru-Odorhei.

Corector la Timpul, *ziar în care debutează în 1942.*

Debut în volum, 1948, cu Întîlnirea din Pămînturi.

O seamă de funcții importante în Uniunea scriitorilor, ca și în conducerea unor reviste literare. Din 1974, membru corespondent al Academiei R.S.R. Director al Editurei Cartea Românească, din 1970.

Opere fundamentale: Întîlnirea din Pămînturi, *1948;* Ana Roșculeț, *1949;* Desfășurarea, *1952;* Morometții, *1955;* Ferestre întunecate, *1956;* Îndrăzneala, *1959;* Risipitorii, *1962; ed a treia definitivă, 1968;* Figuri, *1963;* Morometții, *vol. II, 1967;* Intrusul, *1968;* Imposibila întoarcere, *1971, Ed. a II-a adăugită, 1973;* Marele singuratic, *1972;* Delirul, *1975; ed. a II-a, revăzută și adăugită, 1975;* Viața ca o pradă, *1977;* Convorbiri cu Marin Preda *(Florin Mugur), 1973.*

Referințe critice: *Ov. S. Crohmălniceanu: în* Cronici literare, *II, 1957; Ion Vitner: în* Prozatori români contemporani, *1961; G. Dimisianu: în* Prozatori de azi, *1970; Marian Popa: în* Dicționar de literatură română contemporană, *1971; Mihai Ungheanu: în* Marin Preda — vocație și aspirație, *1973; Ion Vlad în* Convergențe, *1972; Mircea Iorgulescu în* Rondul de noapte, *1974; Eugen Simion în* Scriitori români de azi, *1974; Ion Bălu, în* Marin Preda, *Ed. Albatros, 1977, 194 pg.*

Multă vreme Marin Preda a părut a confirma ideea că, într-o carieră literară, scriitorul român poate fi autorul unei singure cărți *mari*, celelalte rotindu-se, vasale, în jurul ei. Capodopera lui Marin Preda este *Morometții*, una dintre marile opere ale literaturii române dintotdeauna, unică prin felul ei de a vorbi despre condiția țăranului român dar și despre raporturile lui cu istoria; dacă *Ion* al lui Liviu Rebreanu reprezintă, cu glorie, o sumă de probleme ale satului, dacă *Răscoala* încearcă să dea echivalent unei epopei, *Morometții* relevă condiția reflexivă a lumii rurale; pentru prima dată în istoria literaturii române moderne, lumea rurală este văzută din interiorul ei de un scriitor pentru care, de-a lungul operei sale, satul va reprezenta un permanent subiect de meditație.

Morometții reprezintă „cronica" unei familii destrămată de o istorie ce neagă satului dreptul de a exista în tiparele sale vechi, adînc verificate în vreme. Pe un ton senin, Marin Preda vorbește despre una dintre marile drame ale timpului nostru. Dacă în primul volum al *Morometților* scriitorul era interesat de dizolvarea vechilor structuri rurale, obligate să suporte agresiunea unei administrații dar și a „spiritului vremilor", cu *Morometții*, volumul al doilea, scriitorul se va opri asupra unei epoci, pentru el ca și pentru, alți confrați ai săi *obsedantă:* deceniul al șaselea. Ce se întîmplă cu societatea românească în acest deceniu care a schimbat din temelii fața României, care a fost, în acești ani, soarta țărănimii? Semnele de întrebare ale literaturii lui Marin Preda nu sînt urmate de răspunsuri co-

mode. În *Morometii*, volumul al doilea, ca și în celelalte romane în care apar „Morometi" vînați de o istorie nu întotdeauna favorabilă existenței lor, în *Marele singuratic* dar și în *Delirul* asistăm la amurgul unuia dintre personajele esențiale ale literaturii române: Ilie Moromete. Reprezentînd inteligența spiritului rural, capacitatea de disimulare, el întruchipează reacția de apărare a satului în fața spiritului mercantil al civilizației burgheze. Experiența interioară a lui, complicată, reprezintă retragerea unei lumi în fața alteia, incapabilă să asigure stabilitatea valorilor morale. Spectacolul moromețian nu este cîtuși de puțin rupt de tradițiile literaturii românești mai vechi; dar reprezentînd o nouă epocă, un nou timp, el va însemna „îndoiala", refuzul unei lumi; structură fără îndoială conservatoare. Extraordinară în volumul întîi al *Morometilor* e claritatea, limpezimea scenelor rurale clasice; tocmai forța, cu care descrie simplu o lume, transformă momentele evocate în tablouri ce capătă sensul unor simboluri; cina țărănească, plecarea la muncă, sfîrșitul zilei, idila campestră, inițierea în muncile cîmpului, serbarea școlară, fuga fiilor și multe altele devin emblemele unui tip de existență. Iar conversațiile — cele din Poiana lui Iocan, de pildă — dialoguri purtate în numele unor străvechi stiluri de viață. Celelalte romane ale marelui scriitor vor încerca să demonstreze, în numele unor simboluri fundamentale, felul în care epoca modernă își asimilează sau respinge o civilizație. Însușindu-și experiențe ale literaturii europene sau polemizînd cu opere celebre, Marin Preda se ocupă — în cărți în care prezentul nu e întîmplătoare coordonată — de felul în care civilizația românească actuală asimilează străvechi modele de existență; în *Morometii*, volumul al doilea, *Risipitorii*, *Intrusul* cărți în care scriitorul nu va ocoli semnalarea unor drame reale, caracteristice timpului în care trăiește, convulsii, conflicte provocate de o societate care își caută demnitatea. Scriind despre un anumit timp, oprindu-se cu insistență la obsedantul deceniu șase, deceniu al victoriilor dar și al eroilor, Marin Preda devine, în acțiunea sa literară, *martor*. Și *Morometii*, volumul al doilea, dar și *Intrusul* ca și *Risipitorii* dar ca și *Delirul* sînt cărțile unui autor care depune MĂRTURIE. Pe măsură ce înaintăm în timp, observăm că între datoriile pe care marele scriitor le impune confraților, e aceea de a da seamă de adevărul istoriei. Dacă în *Morometii (II)*, *Intrusul Rispitorii*, ficțiunea domina, scriitorul fiind interesat cu prioritate de corijarea energică a literaturii idilice, lozincarde, prin *probleme* reale și prin personaje vii, în *Imposibila întoarcere*, volum de eseuri, parabole, tablete, mărturii, în *Convorbiri cu Florin Mugur* dar mai ales prin *Delirul* și *Viața ca o pradă*, Marin Preda este interesat de confesiune, de depoziția clară, lipsită de ezitări, asupra unei anumite epoci istorice. Scriitorul oferă documente, spusele lui însuși reprezentînd un document de cea mai aleasă proveniență. Scriind despre fapte istorice, vorbind despre evenimente al căror martor ocular a fost, scriitorul nu abandonează parabola și simbolul, chiar confesiunea din *Viața ca o pradă* dilatîndu-se pentru a face loc unor momente simbolice. Cîteva dintre acestea (acela al descoperirii ochelarilor, al frumoasei oculiste) sînt elocvente pentru stilul în care scriitorul privește faptul literar. Trăind de tînăr în mijlocul scriitorilor, maturizîndu-se în mijlocul lor, urcînd o seamă de trepte ca scriitor, Marin Preda nu va izola niciodată profesiunea sa de biografia sa; biografia scriitorului se poate recunoaște în paginile fiecăreia dintre opere (aproape) și scriitorul nu a făcut niciodată secretă dubla sa apartenență; pe de o parte, la ginta scriitoricească; pe de altă parte, la lumea satului. Sociologic, cărțile sale aparțin unui dezrădăcinat și sînt cărți despre dezrădăcinare, examen lucid al acestei probleme. Ciclul *Morometilor* este acela al destrămării familiei prin evadarea fiilor risipitori; în *Intrusul*, *Risipitorii*, ba chiar și în *Delirul* asistăm la anevoioasa încadrare a foștilor țărani structurilor citadine. Marele personaj al ciclului, Ilie Moromete acompaniază dizolvarea vechilor structuri rurale prin lenta sa retragere în afara evenimentelor; singurul „Moromete nedegradat", Nicolae, va urma, putem bănui, calea activității politice, transformînd moștenirea moromețiană

(inteligență vie, înălțime morală) în acțiune politică. Sîntem lăsați să bănuim că după îndelungi crize, tînărul Moromete va deveni un bun activist politic. Între cele două mari personaje — i-am numit pe Ilie Moromete și pe fiul său Nicolae — opera lui Marin Preda reprezintă imaginea lipsită de idealism a unei epoci istorice. Adîncimea ei derivă din adevărul ei, din finețea redescoperirii personajelor, a măreției unei lumi negreșit esențiale, în definirea națiunii noastre. Prestigiul (nu numai al romanelor ci și al nuvelisticii; *Întîlnire din Pămînturi* nu schița doar un program literar, ci reprezenta un moment autonom, memorabil prin autenticitatea lumii descoperite), scriitorul creează, îndeobște după apariția *Morometților*, volumul întîi, o adevărată școală literară. Apariția lui Ilie Moromete facilitează apariția unor prozatori ca D. R. Popescu, Vasile Rebreanu, Fănuș Neagu, Bănulescu etc. etc. marcînd una dintre cele mai sigure căi ale îndepărtării prozei din deceniul al cincilea de schematism, idilism, rigiditate, dogmatism. Prozator antiliric, cultivînd o formulă literară sobră, fără a ignora procedeele romanului popular, Marin Preda este, în literatura de azi, unul dintre mesagerii spiritului românesc; oricare comparații ar minimaliza valoarea operei scriitorului român, întîi de toate scriitor al unor transformări sociale fără echivalent aiurea, purtător de cuvînt al unei clase sociale ce a definit de secole specificul și transformările poporului nostru.

CORNEL UNGUREANU

Eugen BARBU

Născut la 24 februarie 1924 în București. Școala militară de ofițeri de jandarmi (1944—1945).

Articole și pamflete în Fapta *lui Mircea Damian (1946—1948). Debut în volum cu* Gloaba *(1955) publicată inițial în* Viața românească *sub titlul* Munca de jos.

Redactor șef al revistei Luceafărul *(1962—1968). Din 1963 pînă în 1968 conduce cenaclul „Nicolae Labiș". Membru corespondent al Academiei R.S.R. (1974). Din 1970, redactor șef al revistei „Săptămîna".*

Opere fundamentale: Gloaba, *1955;* Groapa, *1957; ed. a II-a 1963; ed. a III-a, 1966; ed. a IV-a, 1968; ed. a V-a, 1973;* Oaie și ai săi, *1958;* Pe-un picior de plai..., *1957;* Șoseaua Nordului, *1959; ed. a II-a, vol. I, 1965, vol. II, 1967;* Cît în șapte zile, *1960;* Prînzul de duminică, *1962;* Facerea lumii, *1964;* Jurnal, *1966;* Foamea de spațiu, *1969;* Princepele, *1969;* Caietele „Princepelui" I, *1972; vol. II—VI, 1973—1977;* Incognito, *vol. I, 1975; vol. II, 1977, v. III, 1979;* O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent, Poezia română contemporană *1975.*

Referințe critice. *Marian Popa, în* Dicționar de literatură română contemporană, *1971; Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, în* Literatura română de azi, *1944—1964, 1964; Virgil Ardeleanu, în* „A urî", „a iubi", *1973; Ion Vlad, în* Convergențe, *1974, Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *1974;*

Groapa, prima carte importantă a lui Eugen Barbu emancipează literatura mahalalei printr-o serie de proze „perfecte", impecabil lucrate, menite să dea imagine unui univers de o extraordinară putere vitală. Poem al unei lumi, ritmînd momente definitorii pentru eposul unui loc, *Groapa* inaugurează cărți ce și-o mărturisesc, fără ezitare, drept deschizătoare de serie literară. Cartea învie o seamă de cuvinte de aromă rară, de replici memorabile; coborînd mai des în istorie, scriitorul va rescrie, cu același, geniu lingvistic o seamă de istorii cu haiduci, superioare prin zîmbetul ironic ce le însoțește. Altă linie cultivată în *Groapa*, aceea a tablourilor lumii de margine, a nașterii burgheziei, a formării proprietăților, va deveni, cu timpul, prima parte a unei serii de panouri menite a da tabloul societății românești din secolul al XX-lea. Trebuie să observăm gigantismul întreprinderilor scriitorului, ambiția de a epuiza, în fiecare demers literar, un vast teritoriu literar; fiecare întreprindere, trebuie deci să aibă monumentalitate, să fie definitivă mărturie a valorii de excepție a scriitorului. Al doilea mare roman al scriitorului, *Princepele*, scris în perioada în care polemica — esențială în anii apariției *Groapei* — cu literatura proletculistă, se încheiase, ar trebui, prin parabole, simboluri, metafore, să prezinte eposul absolut, opera totală, cu serii de subtexte a căror lămurire, desigur parțială, și-o asumă cu generozitate scriitorul; ciclul de *Caiete ale „Princepelui"* arată nu numai că scriitorul a folosit un vast material documentar, ci și felul în care funcționează laboratoarele scriitorului. Dacă în *Groapa* precumpăneau exemplele realismului poetic, trimiterile la literatura precursorilor, la folclorul mahalalelor, la miturile născute de o anumită zonă, „de fund", în *Princepele* totul e rafinat, prelucrat cu știință și mai ales cu trimiteri; în *Princepele* scriitorul face eseu, cartea vorbind în pilde despre existența unui popor, a unei șanse sau a unei nesanse geografice. Descrierea în negativ convine și aici scriitorului, mare din nou în paginile consacrate damnării, umanității mizerabile, căzute, extraordinar atunci cînd recompune smîrcul moral, zona infectă din care își trag puterea Principii. Eugen Barbu este un admirabil analist al dezagregării și al degradării, al decăderii stilate, al amurgului unei clase sociale. Relația cu literatura lui Mateiu Caragiale se poate stabili ușor, ca și cu a Hortensiei Papadat-Bengescu sau cu a lui G. Călinescu; numele ultimului e divulgat insistent de autor în mărturiile, foarte numeroase, ce pot trăda dimensiunile unei admirații. În structura lui „bizantină", romanul se încadrează unei linii ce numără, între capodopere, *Creanga de aur*. Istoria este, după *Groapa*, un reper definitoriu al operei lui Eugen Barbu. *Incognito* sau *Facerea lumii* sînt romane în care Eugen Barbu se ocupă de o seamă de „condamnați" ai istoriei, de aristocrați sau pseudoaristocrați dați la o parte de pe scenă de evenimente; căderea nu e ridicolă ca în cărțile deceniului al șaselea, are gravitate, personajele *existînd* cu adevărat în momente ce se mărturisesc a fi viabile. Eugen Barbu nu a disprețuit a face romane ale evenimentului, dimpotrivă; *Șoseaua Nordului* este o carte alcătuită pentru a întîmpina un moment aniversar, *Facerea lumii* trece în revistă o seamă de evenimente din perioada 1944—1950, ca și mai multe dintre nuvele. Conștiința muncitorească, mediul muncitoresc sînt scoase în evidență de un excelent cunoscător al lor. În esență, scriitorul este un artizan, un profesionist al cuvîntului — nici *Incognito* nu este altceva — cărți destinate a lămuri, a educa, a da imagine pentru cel mai larg public unor momente eroice — la fel de bine putem afirma că Eugen Barbu este profesionistul exemplar al unor specii gazetărești cultivate fără întrerupere, de la începuturile activității sale literare; reportajul sau pamfletul, tableta sau foiletonul, notele de călătorie sau cronica sportivă i-au prilejuit de fiecare dată demersuri de o bineprecizată originalitate. În fiecare dintre ele putem recunoaște subiectivismul scriitorului, dar și vibrația unică a cuvîntului său, mînuit nu numai cu dezinvoltură ci și cu noblețe literară; de puține ori pe parcursul literaturii noastre un scriitor a fost atît de disponibil unor specii literare aflate la mare distanță, și de pu-

ține ori ritmul de lucru a fost atît de ridicat; scriitorul nu disprețuiește colajul, citatul larg, scos din cărți greu accesibile sau doar șocante.

Istoria polemică și antologică a literaturii române ar arăta ce loc se cuvine polemistului printre cei care studiază literatura românească; portretist memorabil, evocator ilustru, Eugen Barbu polemizează deschis în tabloul făcut poeziei actuale cu formule literare străine orientării promovate altădată de el, căci scriitorul a fost, în perioada directoratului la revista *Luceafărul* nu numai un polemist, nu numai un pamfletar cu un prea larg cîmp de acțiune, ci și un entuziast susținător de poeți și noutate literară, un spirit deschis înnoirilor. Polemist este dealtfel Eugen Barbu în fiecare demers literar al său; proza refuză anumite formule literare pentru a propune (în *Princepele)* altele, în fond inovatoare; eseul contestă cu mare violență adevăruri greu contestabile, jurnalele — între care pot fi incluse și *Caietele „Princepelui"* — divulgă aprehensiuni și resentimente greu suportabile de contemporani. Industrios, tenace, în literatura sa — mereu incitantă, nervoasă, făcută să dea seamă de dimensiunile unei personalități — ci și în acțiunile scriitorului, în polemicele revistelor pe care le conduce, în subtextele pieselor pe care le scrie ; o operă ce poartă amprenta sigură a sa este, de pildă, colecția revistei *Săptămîna.*

Comparat, după *Groapa*, cu *Moravia* sau *Pasolini*, cu Gorki („balcanic") Eugen Barbu este în fapt un mare artist al cuvîntului; violența senzuală și pitorescul delirant aparțin unui arhitect care știe, totuși, să stăpînească cu energie un material ce, în fiecare clipă, amenință structurile consacrate ale literaturii. Descins din *Halimaua* Orientului, povestitorul Eugen Barbu păstrează, în fabuloasele întîmplări ale narațiunilor sale, rigoarea omului de știință modern. Sinteza, obținută prin colaj, citate, reflexie, comparație, parabolă, insert liric ar reprezenta țelul ultimelor intreprinderi epice, ce, desigur, ar trebui să concureze cărțile — deocamdată absente — destinate locului nostru în timp și spațiu.

C. UNGUREANU

Laurențiu Fulga

Laurențiu Fulga (pe numele său adevărat: Laurențiu Ionescu) s-a născut la 2 noiembrie 1916, în comuna Fulga de Jos, județul Prahova.

A terminat școala primară în comuna Cioranii de Jos și liceul militar din Chișinău. În 1941 a terminat Facultatea de litere și filosofie a Universității din București.

A debutat în revista Bilete de papagal, *în 1937, cu povestiri și schițe și, editorial, cu volumul* Straniul paradis, *în 1942.* Opere: Straniul paradis, *1942 (ed. II, 1975);* Eroica, *1965*; Steaua bunei speranțe, *1963;* Concertul pentru două viori, *1964;* Alexandra și Infernul, *1966 (ed. II, 1968; ed. III, 1975);* Doamna străină, *1968;* Moartea lui Orfeu, Eugen Barbu nu trebuie descoperit doar

1970 (ed. II, 1972); Sinteza, *1971;* Fascinația, *1977.*

Referințe critice: *C. Cubleșan,* Miniaturi critice, *1969; Valeriu Cristea,* In-

terpretări critice, *1970; G. Dimisianu*, Prozatori de azi, *1970; V. Ardeleanu*, A „urî", a „iubi", *1971; N. Ciobanu*, Panoramic, *1972; Lucian Raicu*, Structuri literare, *1973; I. Vlad*, Romanul românesc contemporan, *1974; Aurel Martin*, Metonimii, *1974; Sergiu Pavel Dan*, Proza fantastică românească, *1975; I. Negoițescu*, Analize și sinteze, *1976; Mircea Zaciu*, Alte lecturi și alte zile, *1978*.

Ceea ce ne atrage, mai ales, atenția, în proza lui Laurențiu Fulga, de la volumul de debut *Straniul paradis* (1942) și pînă la cel mai recent volum al său, *Fascinația* (1977), într-o activitate literară prodigioasă, este aderența la cîteva idei directoare. Căci dincolo de atmosfera specifică literaturii fantastice, de predilecție pentru straniu și insolit, prezentă în cărțile sale, Laurențiu Fulga scrie o proză de idei.

Dacă, în linii mari, se poate spune că literatura română cunoaște o direcție a fantasticului mitologic, încercînd să configureze o mitologie autohtonă (direcție ce începe, într-un fel, cu poveștile lui Creangă și se continuă prin nuvelele lui Caragiale, povestirile lui Gala Galaction, M. Sadoveanu și V. Voiculescu, manifestîndu-se, în proza actuală, prin scrierile lui Fănuș Neagu și Ștefan Bănulescu), o altă direcție a literaturii fantastice românești, avîndu-l ca punct de plecare pe Mateiu I. Caragiale și trecînd prin Ion Vinea, Al. Philippide, Emil Botta și alții, desemnează categoria așa-zisului fantastic de atmosferă, al straniului, al insolitului, terifiantului și enigmaticului („fantasticul voinței de mister", după Sergiu Pavel Dan, v. *Proza românească fantastică);* cea de-a treia direcție fertilă a literaturii noastre fantastice o formează proza fantastică de idei („fantasticul doctrinar", după același Sergiu Pavel Dan), direcție de coloratură filosofică, inaugurată de proza lui Eminescu și dusă mai departe de romanul lui Rebreanu *Adam și Eva* și de povestirile lui Mircea Eliade. În această ultimă direcție se înscrie și proza lui Laurențiu Fulga. Desigur, acest tablou al literaturii fantastice românești este incomplet, simplificat, dar ne permite mai lesne a-l încadra pe prozatorul nostru într-una din direcțiile principale, pe care le-am amintit. Dacă în ceea ce privește fantasticul mitologic din proza românească, se poate afirma că influențele literaturii străine sînt greu, dacă nu imposibil de relevat, nu același lucru se poate susține și despre celelalte două direcții (categorii) amintite, unde ele pot fi depistate cu mai multă ușurință.

Laurențiu Fulga se înscrie, deci, prin *Straniul paradis*, pe linia acestei tradiții eminesciene a literaturii noastre fantastice. Autorul *Straniului paradis* se arată preocupat de refacerea unității primordiale, a reintegrării în paradisul adamic. Acesta este „paradisul" lui Laurențiu Fulga și el simbolizează eterna aspirație umană spre împlinirea erotică. Prin dragoste, omul trăiește speranța că poate înfrunta moartea, că poate face opoziție la neant.

În prefața la întîia ediție a volumului, această idee este formulată cum nu se poate mai explicit: „În această carte vă veți întîlni cu oameni perechi, doi, mereu cîte doi, și drama acestei dualități e cu atît mai amară, cu cît nicicum nu se pot rupe unul de altul, dezlegare nu există. Pentru că un înger al întunecării ori un nevăzut bici implacabil îi tot mînă înainte, mereu alături, și mereu să se îndure unul pe altul, să spere că numai așa vor învinge limitele impuse". De unde, un fatalism al erosului, menit a învinge barierele de spațiu și de timp, cum ține să ne precizeze autorul, în aceeași prefață: „Asemenea se află toții oamenii în viață — doi, mereu cîte doi, dacă nu obligatoriu într-o unitate corporală, oricum într-una de pact spiritual, chiar dacă despărțiți în spațiu și timp, unul sau altul intervenind, de fiecare dată ca o condiție necesară a desăvîrșirii celuilalt". Dar, indiferent dacă acest „paradis", pierdut și regăsit, mereu rîvnit, este amenințat la tot pasul cu destrămarea — esențială rămîne veșnica, permanenta căutare a partenerilor, în efortul lor înfrigurat de-a atinge absolutul.

Aventura cunoașterii (prin eros) prezidează și scrierile despre război, ca și în cazul autorului *Ultimei nopți de dra-*

goste, întîia noapte de război, cu care Laurențiu Fulga dovedește reale afinități. Acest lucru e mai puțin observabil în *Eroica* (1956) și *Steaua bunei speranțe* (1963) și mai mult în *Alexandra și Infernul* (1966), scriere superioară din toate punctele de vedere primelor două. Ca și la Camil Petrescu, cadrul exterior de desfășurare a evenimentelor are o mai mică însemnătate în raport cu reacțiile individuale, confruntat cu probleme capitale ale absolutului și ale morții. Experiența războiului, pe care autorul a traversat-o ca om, nu constituie, în ultimă instanță, decît un pretext pentru problemele sale de ordin speculativ. Temperament, în primul rînd, de bogate resurse interioare, Laurențiu Fulga nu este ceea ce se cheamă un „cronicar obiectiv". El caută în război o „experiență-limită", în care poate verifica, în mod decisiv, termenii ecuației sale favorite: Eros și Thanatos. În acest sens, *Alexandra și Infernul* este un titlu simbolic, mai mult decît grăitor. Alexandra este un simbol al dragostei și al vieții, iar infernul o metaforă dantescă a războiului și a morții. Termeni ce se opun, în chip categoric, în sensul că, prin dragoste omul poate înfrunta moartea, ideea de neant, și îi poate supraveți. Dragostea e un mod — eroic — de a ne opune neantului.

În *Doamna străină* (1968), o adevărată capodoperă a nuvelisticii românești, procedeele sînt reluate și împinse pînă la virtuozitate. Prozatorul investighează, pe urmele lui Gib I. Mihăescu, obsesia erotică, împingînd, însă, cercul obsesiei mai departe. Meditația asupra iubirii se transformă într-o meditație asupra morții. Cadrul este asemănător cu acela din *Rusoaica* lui Gib I. Mihăescu. Acțiunea se petrece tot pe un rîu înghețat, rîul Ipel, de la granița dintre Ungaria și Cehoslovacia, iar Rusoaica devine, aici, Maria, nume generic al feminității universale, dincolo de timp și spațiu, ce exercită asupra tînărului locotenent Luchian o vrajă tanatologică. Maria (femeia) nu este decît o ipostază a morții, ce se insinuează, sub forma seducătoare, irezistibilă, a erosului. Altfel spus, atracția erosului este atracția morții. Cei doi termeni ai ecuației — Eros și Thanatos — nu se mai opun, atît de categoric, în *Doamna străină*, ca în *Alexandra și Infernul*, ci dimpotrivă, se suprapun pînă la identitate. Dar erosul se asociază și în romanul de factură morernă, joyceană, *Moartea lui Orfeu* (1970), îmbinînd viziunile onirice, monologul interior și discursul eliptic, cu ideea de creație. Moartea femeii venerate, Horația, reprezintă o pierdere ireparabilă pentru sculptorul din acest roman, întrucît erosul hrănește, stimulează creația. Fără dragoste nu e posibilă creația, șansă fundamentală a omului, ca ființă efemeră, de a fi investit cu atributele nemuririi. Acesta este mesajul înalt umanitarist al celui mai recent roman al lui Laurențiu Fulga, *Fascinația* (1977), roman construit tot după procedeul din *Alexandra și Inefrnul*, dintr-o suită de patru nuvele, legate între ele prin personaje simbolice, puse în situații conflictuale și privite în diferite ipostaze. Triunghiul erotic Maria—Vernescu—Luchian (ce ne duce cu gîndul la *Năpasta* lui Caragiale și *Ion* al lui Rebreanu) subliniază ideea *Straniului paradis*, a paradisului rîvnit dar amenințat la tot pasul cu destrămarea. Mitul, parabola, sînt modernizate. Factorul malefic, ce se opune împlinirii erotice, este Vernescu, ce joacă rolul șarpelui din mitul biblic, imaginat în postura de camarad, trădător, despot autoritar, gardian, anchetator. Prozatorul a retopit, în materia ultimului volum, două din scrierile sale anterioare: nuvela *Doamna străină* (ce formează, aici, întregul capitol al doilea al romanului) și poemul în proză *Ce paradoxală noapte de dragoste* (apărut în 1968 — împreună cu nuvela *Doamna străină*).

Prozatorul înalță, de-a lungul întregii sale opere, un adevărat imn erosului, ca principiu cosmic, universal, surprinzînd toate ipostazele feminității. Rar un prozator, în literatura română contemporană, asupra căruia erosul să exercite o atît de puternică fascinație. Angelică sau demonică, vaporoasă sau telurică, suavă sau voluntară (cezarică), fidelă sau infidelă, femeia devine, în proza lui Laurențiu Fulga, o prezență obsedantă și indispensabilă.

OVIDIU GHIDIRMIC

Geo Dumitrescu

S-a născut la 18 mai 1920 în București. Aici a urmat liceul și facultatea de litere. A publicat de tînăr poeme în revistele „Albatros“ și „Cadran“, debutînd în 1941 cu placheta Aritmetică, *sub pseudonimul Felix Anadam. Al doilea volum,* Libertatea de a trage cu pușca *i-a apărut în 1946, aducîndu-i o imediată notorietate. Poetul se afirmă aici ca un frondeur și iconoclast, demolînd cu o fină și tăioasă ironie o serie de prejudecăți ale vremii, de la cele sentimental-literare pînă la cele social-politice. Cariera sa poetică a trecut însă printr-o lungă eclipsă, pînă în 1963 cînd apare volumul* Aventuri lirice *unde fizionomia sa lirică se precizează în liniile ei dominante. Opera sa poetică se întregește prin volumele* Nevoia de cercuri *(1966) și* Jurnalul de companie *(1974), relevîndu-ne pe unul din poeții cei mai originali și mai audiați ai epocii noastre.*

Într-adevăr binevenită inițiativa editurii „Cartea românească“ de a publica această masivă selecție din producția poetică a lui Geo Dumitrescu, volumul intitulat semnificativ *Jurnal de campanie* (1974). E o primă înfățișare a poetului într-o ediție definitivă și reprezentativă, structurată în trei cicluri (plus o Anexă) care dau o nouă configurație întregului, respectînd doar în parte vechile grupaje din volume. Cred că autorul a găsit o formulă fericită de a-și apropia și asambla poemele, în așa fel încît profilul său să se pună mai bine în lumină, cu toate detaliile și reliefurile lui, lăsînt totodată să se vadă foarte precis marea unitate a acestui lirism, cele cîteva trăsături specifice care își pun pecetea asupra lui de la un capăt la altul. Se poate observa de astă dată în ce măsură poemele de la începuturi se integrează firesc între producțiile de mai tîrziu, în ce măsură toate bucățile fac parte dintr-un autentic jurnal de „front“ elaborat pe parcursul unei îndelungate campanii purtate pe tărîmul poetic. Înțelegem acum cu adevărat întregul demers poetic al autorului; el stă sub semnul aceleiași revolte active cu care a pornit la drum încă în timpul războiului, precum și sub semnul bătăliilor lirice în numele spiritului revoluționar și umanist, caracteristic epocii noastre. Geo Dumitrescu scrie o poezie de atitudine, angajată într-o continuă confruntare cu lumea contemporană, mai bine zis cu problematica ei, cu asperitățile și frămîntările ei, o poezie orientată deschis către idealurile înalte ale omului, limpede chiar și în adresele ei subtextuale, implicite. Nu trebuie să vedem însă în lirica aceasta un simplu „discurs“ patetic dedicat unor teme sau evenimente ocazionale. Combativitatea poetului se manifestă pe căi mai puțin directe, dar nu mai puțin eficiente: e vorba de o modalitate expresivă foarte dezinvoltă, utilizînd pe un ton de conversație, atractive și surprinzătoare unelte ale fanteziei, completate și supravegheate de un superior spirit lucid și ironic. Să nu uităm că avem de-a face totuși cu un mare sentimental și un visător de tip romantic, pentru care ironia modernă și autocontrolul constituie o iscusită manevră de distanțare. Tocmai acest mod de a privi lucrurile, sentimental și ironic, grav și detașat în a-

celaşi timp, constituie originalitatea lui Geo Dumitrescu. Desigur, mai există şi tonul său particular care cucereşte şi convinge, pentru că izvoreşte din sinceritate şi convingere, ton greu de definit, pe care îl simţi doar în contact cu versul, cu poemul. *Jurnalul...* începe cu un autoportret din perioada tinereţii, schiţat cu o anume „înverşunare" ironică, totuşi cu o seriozitate subiacentă ce se va păstra în întreaga sa poezie, ca un acord de violoncel mereu sesizabil: „Un ochi atent va mai putea zări, în fine, / cicatricea unei găuri în frunte, / sau, în maldărul recuzitelor inutile, / ceva ce ar putea să semene a ideal sau a munte..." *(Portret)*. La sfîrşitul cărţii vom întîlni tot o autocaracterizare foarte semnificativă intitulată *Dar priviţi-mă-n ochi*, unde poetul îşi dezvăluie identitatea profundă, crezul umanist statornic, ironizînd pretenţiile unui declarativism de paradă: „Nu-mi sînt pumnii mari, ca să-i zăngăn în piept / cu o fală prea-guralivă — / moştenit-am din veac datorie şi drept / tiraniei să-i pun ne-ncetat împotrivă. // Dumnezei nu mai am, mănăstiri nu ridic / la vreun sfînt mustăcios de-mprumut, uite-l-nu e, / în cădelniţa minţii, dacă scormoni un pic, / vei găsi jar curat, omenesc, nu tămîie. // Nu voi spune mereu, în fiecare zi, / dimineaţa şi seara — / dar priviţi-mă-n ochi. măsuraţi, / după cîntec şi pas, / după glas / dacă vreţi să aflaţi / cît de drag îmi e omul, / cît de dragă mi-e ţara".

Între aceste atitudini, discrete dar ferme, se desfăşoară fluxul mare al lirismului dumitrescian. Spre deosebire de confraţii din generaţia sa, autorul *Jurnalului de campanie* se realizează într-un univers poetic mai unitar, mai limpede, mai echilibrat, ferindu-se cu multă grijă de orice excese... literaturizante dar şi de cele contrare. Respingînd clişeele literare, tendinţele de „umflare" a limbajului pînă la un metaforism absurd, el nu face greşeala de a respinge şi mijloacele fireşti ale poeziei pentru a se refugia într-un lapidarism sec, lipsit de ecouri. Demitizînd apucăturile „poetizante", el nu face decît să dea o faţă nouă şi mai multă naturaleţe şi prospeţime limbajului obişnuit, cotidian, utilizîndu-i inflexiunile de uz curent cu un simţ al acurateţei, remarcabil. Simţul jocului, al umorului, ironia, bufonada sînt însuşiri cărora poetul nu le îngăduie să fie prea expansive, ci le menţine la cîteva rosturi artistice stricte, spre nuanţarea şi potenţarea accentelor lirice. Cu excepţia a două-trei poeme prea lungi pentru a nu fi obositoare (chiar dacă stilul oral e alert şi comunicativ), volumul acesta a eliminat, aş putea spune, tot ce era de prisos, lăsînd cititorului satisfacţia întîlnirii cu un poet de înaltă ţinută lirică şi spirituală. Spun spirituală, pentru că Geo Dumitrescu, asemenea tuturor poeţilor de anvergură, nu se mărgineşte la simpla înregistrare obsesivă a unor sentimente lipsite de forţă, decorative, neindividualizate, ci pătrunde prin tot ce scrie şi în domeniul mai vast al valorilor spirituale fără a-şi pierde contactul cu filonul adînc al simţirii, fără a fi sedus de filosofări gratuite. Poezia sa e expresia viguroasă a unui destin uman şi poetic, specific acestui spaţiu şi acestui timp istoric. În ea ne regăsim pe noi înşine, fără să avem sentimentul că autorul ne obligă să participăm la ceva ce ne e străin sau ne depăşeşte. Experienţa lui ne e transmisă cu francheţe şi cu aceeaşi francheţe o retrăim şi noi. El ne propune o artă poetică la care nu putem să nu aderăm şi care ne relevă o viziune anteică a creaţiei, ce nu poate fi eludată de nici un artificiu al spiritului sau al fantaziei: „Dar numai norii oamenilor / aduc ploaia, / cei ce rămîn legaţi de soarta / pădurilor şi-a cîmpului, / doar norii oamenilor, norii calzi / ce se alcătuiesc / din aburul sfînt / al răsuflării oamenilor. / Numai din ei coboară ploaia, / din aburul lor ce păstrează / amintirea lăuntrică, fecundă, / a roşiei licori ce scaldă / inima, creierul, sămînţa puternică / a oamenilor... / Nu-mi cereţi, dar, nu vreau şi nu pot / să lepăd din sînge / fierul greu şi culoarea"... (...) „Prea mult pămînt e-n călimară! — / strig cîteodată furios / cînd urma peniţei, prea groasă, / îmi îneacă stelele, florile... // Dar, alteori, mă bate gîndul / că şi stelele, florile / sînt făcute din pămînt, că şi munţii, / şi oamenii, şi soarele — / toate lucrurile şi vietăţile / sînt făcute din pămînt / cu ajutorul unor flăcări / de diferite culori şi măsuri... / De aceea, nu-mi cereţi, /

nu pot și nu vreau să înfrîng / pămîntul din vîrful peniței / pămîntul negru al ochilor — / puterea privirilor mele / datoare-i să treacă prin el / reaprinzînd / strălucirea îndepărtatelor stele, / ardoarea visului cel mai apropiat".

Poeme „pline de-nțelesuri" adînci, emoționante, surprinzătoare sau avînd alte haruri ale spiritului sînt aproape toate din recenta selecție a lui Geo Dumitrescu. Așa se face că tentația de a propune un exemplu sau altul devine dificilă. Totuși îmi face plăcere să mă opresc la un poem care a mai reținut și altora atenția și pe care îl socotesc o producție antologică. E vorba de poemul *Biliard*, dedicat lui Eugen Jebeleanu. Aici arta de sugestii parabolice și metaforice a poetului excelează și toată tema e de o mare frumusețe și gravitate, mai ales așa cum e scăldată într-o nespus de discretă aură de tristețe! „Frumos e jocul de biliard! / Îmi iau capul și-l așez pe masă. / E un cap detașabil. Îl lovesc cu tacul // Îl lovesc încet și mai tare, trimițîndu-l / de-a dura / spre bila adversarului / care are întotdeauna un punct negru / Bila aleargă, și-a pierdut nemișcarea, / singurătatea. / Dar nu-i de-ajuns / să ciocnești bila celuilalt / punînd-o în mișcare pe toată întinderea mesei: / trebuie să găsești bila roșie, stîrnind / o mișcare puternică — / numai atunci ai să poți cîștiga / patru puncte, / cele patru puncte cardinale, (. . .) Frumos e jocul de biliard! / Se poate juca și cu vorbe / sau cu stele, / cu bile negre și bile verzi, / se poate juca și cu gînduri, albe, albastre, dar totul e să găsești bila roșie / inima jocului, / ce leagă mișcările singuratice într-un acord / fără de care nu poți cîștiga / cele patru puncte. // Haideți la biliard! Cînd lucrurile încetează să mai aibă un înțeles, / o legătură, / mă duc să joc biliard / ca să pot pricepe lumea. Îmi iau capul și-l așez pe masă. / E un cap detașabil, din fericire. / *Și numai cu el* pot să joc, / să găsesc bila roșie, care scapără, / bila-soare. . ."

Nu pot să nu semnalez prezența, la Geo Dumitrescu, a poeziei de dragoste. Există cîteva poeme de o rară delicatețe a sentimentului, realizate într-o complexă derulare de accente, de notații concrete. Detașarea constituie aici un filtru subtil ce sporește atracția versului *(Pastel caligrafic de toamnă și de primăvară, Daruri, Ar fi bine să uiți, Madrigal răsturnat, Te aștept)*. E interesant de notat cu cîtă artă își caligrafiază autorul emoția erotică, transpunînd-o în registrul suavității și candorii și ferind-o totodată de insinuările sentimentalismului. Iată doar un exemplu fragmentar din *Pastel caligrafic. . .*, deși atîtea altele ar merita să fie transcrise: „Tu erai lîngă mine. // Adînc cercetam, neliniștit, delicatul / hotar mișcător al apei, ce scria / pe nisipul lins un străvechi / cîntec al nestatorniciei — / urma pasului tău desculț / se năruia încet, pierea sub ochii mei, / înecată (. . .) O, cum aș fi vrut s-o apăr, amețit / de superstiții suave, încredințat / că pieirea ei e un semn rău, / că tot așa ar putea să piară / frageda urmă pe care tremurul clipelor / o lasă în noi, inelul de abur luminos / pe care toamna îl scrie în jurul nostru. . . / dar chiar atunci, deodată, am simțit / vrăjita, copleșitoarea răscumpărare: / fragila urmă de nisip / trecuse în mine, / și inima mea era și ea o urmă, / un mulaj de argilă roșie, / în care, ușor, nevăzut, prelinsă / printre pietre arse, printre cute de humă, / ca o nemaipomenită undă a bucuriei, / pătrundeai tu".

Dintre inedite, acest mic poem antologic, sinteză a unor profunde haruri lirice, demn de a fi așezat printre izbînzile clasice ale genului *(Nelămurite chemări)*: „Frumoșii mei brazi încărcați / de albe înțelesuri umane, / Mîine va fi noapte. // Năucitoare șoapte plutind / în jurul pămîntului, cu urme / de sînge și urme de speranță — / mîine va fi noapte. // Nelămurite chemări / haotice, / întoarse, pierdute. . . Mîini. / Rotunjimi calde, spre inimă. / Nopți clare, dulce frunză / tîrzie. . . / Noapte.

Prin acest frumos și emoționant (ce alte cuvinte să găsesc?) *Jurnal de campanie*, Geo Dumitrescu reintră în conștiința cititorilor ca un veritabil poet *tînăr* al zilelor noastre, tînăr și ca problematică și ca expresie, tînăr prin prospețimea durabilă a lirismului său, constituindu-se într-un posibil și atrăgător exemplu de poet al cetății și de cetățean al poeziei, fără disonanțe.

VICTOR FELEA

Șt. Augustin Doinaș

Ștefan Augustin Doinaș (pe numele său adevărat Ștefan Popa) s-a născut la 26 aprilie 1922, în comuna Caporal Alexa, județul Arad.

Licențiat în litere și filosofie.

A debutat în 1939, în Jurnalul literar *din Iași, revistă condusă de G. Călinescu.*

Opere: Cartea mareelor, *versuri, Epl, 1964;* Omul cu compasul, *versuri, Epl, 1966;* Seminția lui Laokoon, *versuri, Ed. Tineretului, 1967;* Ipostaze, *versuri, Col. Albatros, Ed. Tineretului, 1968;* Alter ego, *versuri, Ed. Eminescu, 1970;* Versuri, *Ed. Eminescu, 1972;* Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte, *versuri, Ed. C.R., 1972;* Poezie și modă poetică, *eseuri, Ed. Eminescu, 1972;* Versuri, *Ed. Albatros (col. „Cele mai frumoase poezii"), 1973;* Papirus, *versuri, Ed. C.R. 1974;* Orfeu și tentația realului, *eseuri critice, Ed. Eminescu, 1974;* Alfabet poetic, *versuri, Col. B.P.T., Ed. Minerva, 1978;* Anotimpul discret, versuri *Ed. C.R., 1979.*

Traduceri: *Stéphane Mallarmé,* Poezii, *Ed. Univers (Col. „Orfeu"), 1972; Gottfried Benn,* Poeme, *Ed. Univers (Col. „Orfeu"), 1973; Wolf Aichelburg,* Poeme, *Ed. Albatros (Col. „cele mai frumoase poezii"), 1975; Fr. Hölderlin,* Opere, *I, II, (în colaborare), B.P.T., Minerva, 1977; Roberto Sanesi,* Poeme, *Ed. Univers (Col. „Orfeu").*

Referințe critice: *I. Negoițescu,* Engrame, *Ed. Albatros, 1975; Mihail Petroveanu,* Traiectorii lirice, *Ed. C.R., 1974; Cornel Regman,* Cică niște cronicari. . ., *Ed. Eminescu, 1970; Eugen Simoin,* Scriitori români de azi, *I, Ed. C.R., 1978; Nicolae Ciobanu,* Însemne ale modernității, *Ed. C.R., 1977.*

Printre poeții ajunși la o vîrstă cînd bilanțurile devin semnificative și necesare, Ștefan Augustin Doinaș ocupă un loc de prim rang. El și-a înălțat prin ani un *edificiu* poetic de o ținută pe cît de impunătoare pe atît de armonioasă, dovedindu-se prin însăși natura sa un constructor, adică unul din acele spirite la care inspirația și luciditatea conlucrează în mod firesc și într-un perfect echilibru, pentru care gestul creator, autentic și degajat, se supune în cele din urmă unei orientări de ansamblu a ființei, urmînd liniile de forță care dictează formarea și dezvoltarea întregii arhitecturi originale a personalității. Doinaș și-a modelat elanul liric în funcție de cîteva profunde și statornice motive ale etosului său lăuntric, dar și în funcție de imperativele unei sensibilități și ale unei fantezii de coloratură romantică. Poemele sale de început, baladele în special, ne relevă tocmai un puternic nucleu de propensiuni romantice în statornică efervescență, unde aspirația spre necunoscut, spre lumina unei ordini ideale, spre puritatea originară a lumii, se întîlnește cu sentimentul imposibilului, cu trezirea din starea de miraj („Azi soarele minunilor s-a stins"). Aceasta nu înseamnă că poetul nu va continua să-și păstreze candoarea dintîi, capacitatea iluziei, încrederea în puterile magice, eliberatoare, ale frumosului. Dar scindarea interioară va deveni mereu mai accentuată și lirismul lui Doinaș se va hrăni tot mai mult din confruntarea dramatică dintre senzația covîrșitoare a terestrității, a dependenței de realul metaforic și profunda fascinație a sensurilor înalte, indestructibile. O dialectică subtilă prezidează, în poemele lui Doinaș, această necontenită intrepătrundere de zone și tensiuni diverse, contrare.

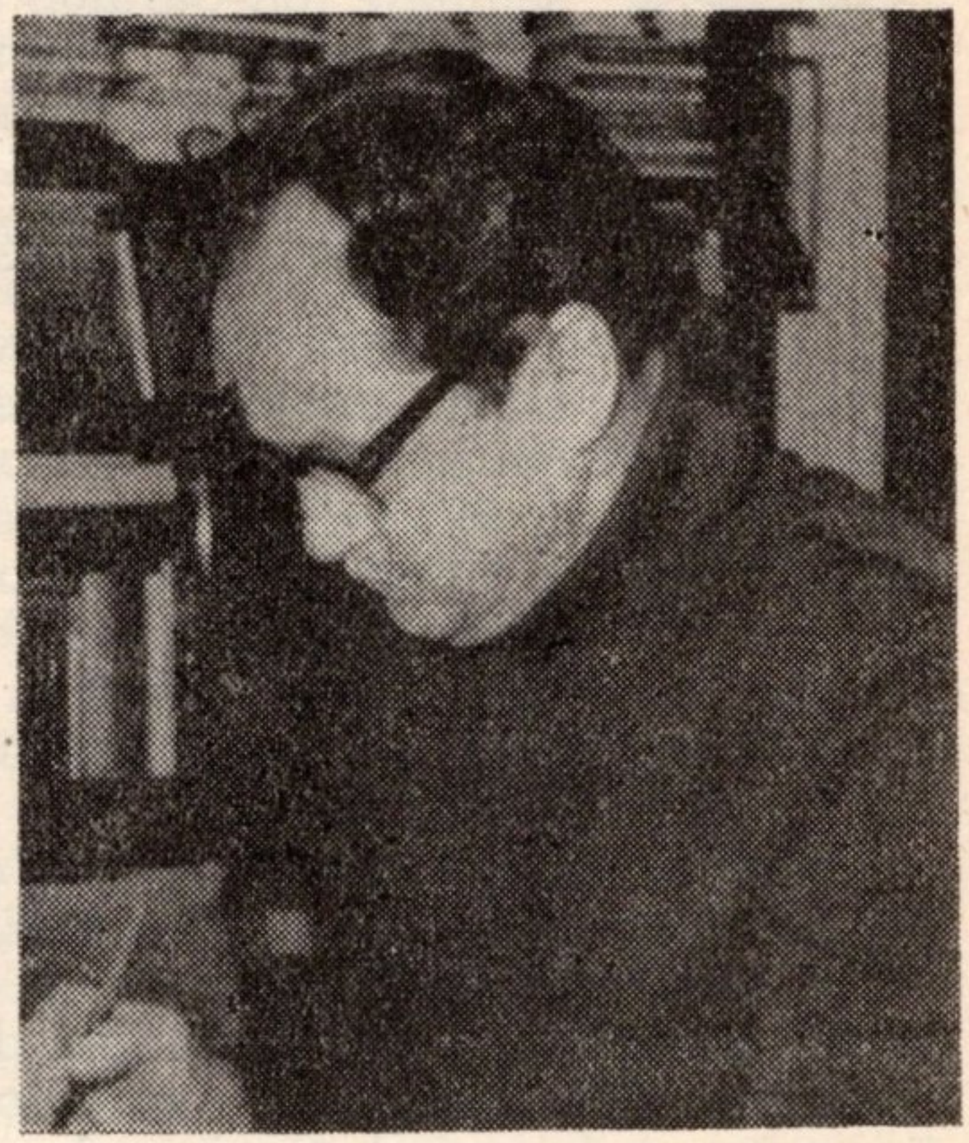
Cum se prezintă, privită în ansamblu, creația lui Doinaș? Nu e greu de văzut că avem de a face cu un poet de elevată ținută intelectuală și estetică, dotat cu o rară putere și îndemînare în mînuirea uneltelor poetice. Desigur, el e înzestrat nu cu o simplă dexteritate, cum au avut-o și o au atîția cultivatori ai versului. De la început, discursul său liric s-a dovedit flexibil, însă cu toa-

te articulațiile bine puse la punct, izvorîte dintr-o înnăscută și în același timp adînc filtrată știință a dozărilor savante ale expresiei, ale nuanțelor de sugestie, de sentiment, de idee. Dacă e să-i căutăm lui Doinaș niște *consonanțe* de limbaj poetic, i le putem găsi mai cu seamă în rezonanțele cuvîntului liric blagian, corespondențe trimițîndune apoi către sonurile eminesciene, toate profund asimilate. Căci nu e vorba de simple influențe, ci de niște motivații structurale confruntate cu două aspecte ale tradiției noastre lirice majore. Dar ceea ce vrem să subliniem aici e tocmai originalitatea poeziei doinașiene, fie că o privim în contextul istoriei literare, fie în acela al contemporaneității. Ca și poeții interbelici de frunte, Ștefan Augustin Doinaș aduce în poemele sale esența unei întregi culturi poetice anterioare, transpusă într-o viziune lirică proprie, care contribuie nu numai la ceea ce numim „creșterea limbii românești", ci și la îmbogățirea spațiului nostru spiritual cu un nou univers poetic, de o deosebită complexitate a elementelor, prinse într-un „joc" plin de strălucire și de farmec și totodată deschis tuturor năzuințelor și mișcărilor dramatice ale ființei. Ducînd și mai departe spiritul critic și luciditatea înaintașilor, adică spiritul modern, păstrînd însă același echilibru între tendințe contrarii, specific pentru marea noastră artă, Doinaș s-a afirmat ca unul dintre cei mai autentici și mai convingători poeți ai eflorescenței ideatice, dacă putem spune astfel, eflorescență metaforică și mitico-simbolică totodată, susținută mereu de acel humus fecund al simțirii carnal-spirituale, fără de care versurile ar fi un produs lipsit de viață. Întreaga sa expresie poetică se bazează pe o excelentă conlucrare a tuturor forțelor limbajului, de la enunțul simplu pînă la construcția cea mai rafinată, de la detaliul transparent pînă la secvența naturalist îngroșată, de la tabloul unei realități apropiate, circumscrise cu precizie de pastelist, pînă la viziunea pătrunsă de adîncimi și rezonanțe cosmice. Spre deosebire de poetul direct și „prozaic", el utilizează o limbă „ca un fagure de miere", nu numai prin distincția ei funciară, ci în sensul, mai ales, al necontenitelor combinații de structuri imagiste și de valori ale culturii. Doinaș se mișcă în permanență într-un spațiu saturat de prezența culturii, fără să fie prin aceasta un livresc. Apelînd la forma baladescă, el își permite în fond o mai mare libertate a ipostazierilor lăuntrice, o degajare față de constrîngerile confesiunii directe. Dar chiar cînd renunță la baladă, vocea lirică își găsește destule „măști" prin care să își rostească adevărul și frămîntările. Revenind la ceea ce numeam „eflorescență ideatică", trebuie să precizăm că nu ne referim la așa numita „poezie de idei", elaborare pur intelectuală și retorică. Vrem doar să marcăm faptul că poezia lui Doinaș se distinge prin bogăția și adîncimea conținutului și a mesajului uman-estetic. Ideile sale sînt idei lirice, nedesprinse din plasma poemului, purtînd totuși ca semn distinctiv conture mai vii, de o plasticitate epatantă, linii evoluînd pe uimitoare și inedite traiectorii. Tocmai de aceea, opera lirică doinașiană lasă, mai mult decît altele, impresia unui veritabil cosmos. Și nu ne gîndim, desigur, la un produs premeditat, ci la o lume ce a

crescut și s-a format după impulsurile și legile-i interioare. Doinaș e un poet care se cunoaște pe sine cu o atenție deopotrivă analitică și vizionară și are, pe deasupra, capacitatea rară de a limpezi sensurile și semnificațiile materiei lirice fără să-i răpească emoția, inefabilul. Întrunind o sumă de calități de excepție, autorul le-a concretizat, așa cum remarcam, într-o construcție poetică unde prezidează rigoarea artistică și elanurile vitalității — poate cea mai desăvîrșită sinteză dintre apolinic și dionisiac — și o spiritualitate de largă respirație, o spiritualitate activă în sens romantic și realist totodată, vizînd aventura marilor aspirații, dar și confruntarea cu neîndurătoarele, dezolantele „limite" existențiale. Credem că poetul ar putea să repete și acum, cu îndreptățire, aceste versuri din tinerețe: „Mereu senin și tînăr, într-o singurătate / a lucrurilor pline de flăcări, care mor / în locul meu, fidele — eu împlinesc în toate / tiparul frumuseții și nemuririi lor" *(Aniversare).*

VICTOR FELEA

Ion Caraion



Ion Caraion (pseudonimul lui Stelian Diaconescu) s-a născut la 24 mai 1923, în comuna Rușavăț (azi Viperești), județul Buzău.

Liceul la Buzău (1934—1942). Facultatea de litere și filosofie din București (1942—1946).

Debutează fiind încă elev (1939) în revistele Curentul literar — Magazin *și* Universul literar, *cu poezii și recenzii.*

VOLUME DE VERSURI: Panopticum, *1943;* Omul profilat pe cer, *1945;* Cîntece negre, *1947;* Eseu, *1966;* Dimineața nimănui, *1967;* Necunoscutul ferestrelor, *1969;* Cîrtița și aproapele, *1970;* Deasupra deasuprelor, *1971;* Cimitirul de stele, *1971;* Selene și Pan, *1971;* Munții de os, *1972;* Frunzele în Galaad, *1973;* Poeme, *col. „Cele mai frumoase poezii", prefață de Emil Manu, 1974;* Marta, fata cu poveștile în palmă, *1974;* O ureche de dulceață și-o ureche de pelin, *1976;* Lucrurile de dimineață, *1978;* Lacrimi perpendiculare, *prefață de M. Petroveanu, col. B.P.T. 1978;* Interogarea Magilor, *1978;* Cîntecul singurei — Le chant de l'unique, *prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, 1979;*

CĂRȚI DE ESEURI: Duelul cu crinii, *1972;* Enigmatica noblețe, *1974;* Pălărierul silabelor, *1976;* Bacovia, sfîrșitul continuu, *1977.*

TRADUCERI DE VERSURI: *Edgar Lee Masters,* Antologia orășelului Spoon River, *1968; Pierre Emmanuel,* Poeme, *în colaborare cu Șt. Aug. Doinaș, 1972. A coordonat și a făcut traduceri în* Antologia poeziei franceze de la Rimbaud pînă azi *(3 vol.. 1974—1976).*

A mai tradus din: Defoe, Sherwood Anderson, Marcel Aymé, Dumas-père, G. Rovani, Saint-Exupéry, Baudelaire, Valéry, Whitman, Emily Dickinson, Sandburg, Ezra Pound, G. E Clancier.

Referințe critice: *Al. Piru, în* Panorama deceniului literar 1940—1950, *1968; Ion Oarcăsu, în* Prezențe poetice, *1968 și* Destine și valori, *1974; I. Negoițescu, în* Insemnări critice *1970; V. Felea, în* Poezie și critică, *1971; Perpessicius, în* Lecturi intermitente, *1971; G.*

Grigurcu, în Teritoriul liric, *1972 și* Poeți români de azi, *1979; Lucian Raicu, în* Structuri literare, *1973; Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *1974, ed. II. 1979; Emil Manu, în* Sinteze și antisinteze literare, *1976 și* Eseu despre generația războiului, *1978; Al .Piru, în* Poezia românească contemporană, *1950—1975 (2 vol.) 1975; Mircea Iorgulescu, în* Al doilea rond, *1976.*

De la primele poeme publicate în *Curentul literar-Magazin*, în aprilie 1940, semnate Ion Caraion și pînă la apariția volumului *Cîntecul singurei*, 1979, ediție bilingvă *(Le chant de l'unique)*, auspiciată de Editura Eminescu, s-au scurs aproape patru decenii. În acești patruzeci de ani, Ion Caraion a trecut prin multe experiențe de viață, unele nedorite, a băut, cum spune undeva, într-un poem, din toate paharele, crezînd că în fiecare găsește ceea ce căuta, a publicat o impresionantă operă (poezie, eseu, critică, traduceri etc.) și s-a impus ca una din personalitățile de seamă ale literelor române contemporane.

Volumul său de debut *Panopticum* (1943) a fost interzis și confiscat din librării încă de la apariție, fiind considerat inoportun și dezagregant față de orientarea oficială. *Panopticum* radiografia o lume de suferințe absurde, prin care se plimbau „orașele incendiate", amare, în care oamenii vorbeau „singuri și tare", iar fetele duceau pe față „cărbune crescut cu gloanțele și foile de cort". Totul era halucinant, protestatar, nevrotic („Noi am scris cu nevroză pe ziduri").

A doua carte, *Omul profilat pe cer*, apărută în 1946, obține premiul de poezie al editurii Forum. Poemele cărții sînt elegii de interior cu dezolări crispante sau cu elogiul visului absolut, care venea să vindece lumea de răni, Simbolic, *omul profilat pe cer* e omul speranței ce anunța o altă temperatură existențială.

În *Cîntece negre* (1947) descoperim un poet mai lucid, cu o febră vaporoasă, plină însă de fluxuri cerebrale. Războiul rămîne numai în memorie; în prim plan se consumă o ironie tăioasă, un umor negru, în locul melancoliei primare a volumelor anterioare. Autorul concepe o *ars poetica* dedicată lumii postbelice: „Poeți, nu vă temeți de adevăruri / fiți aspri și calzi ca sîngele vostru". Agitație nu înseamnă să uiți bibliotecile, în care „poți intra și citi din Mallarmé", înseamnă să nu rămîi numai în camree triste; trebuie ca poeții să ajungă în viață, umăr la umăr cu strada.

Nici în *Eseu*, volum apărut tîrziu (1966), războiul nu s-a resorbit total din conștiința poetului; sînt publicate aici poeme scrise între 1938—1944 *(Erau anotimpuri ciudate);* umbra unui erou necunoscut trăiește ironic în peisajul descărnat al frontului: „Mai ții minte? Strîmt ca-ntr-o carlingă, / apa-i ciuruia peste femure. / Luna-n iarbă — vînătă secure — / începuse vinul să-și prelingă". Dar cartea nu e numai amintire a unui apocalips consumat; amplul poem *Geneze* exprimă fascinațiile unui optimism alimentat de peisajul de la *Porțile-de-Fier*. Esențială în acest poem e ideea metamorfozată că „timpul umblă prin lume" iar prefacerile sînt egale cu modificarea geologică a peisajului: „Pleacă urmele și rămîn potecile cunoașterii. / Socialismul e zîmbet. / Întrebările și viața vin de la oameni și se îmbracă în tulburătoarele lor chipuri".

Dimineața nimănui (1967) e o carte a generației poetului, cu oameni fără basme și cu anotimpuri în care se face tîrziu („ca-ntr-o rugăciune"). În frigurile jilave ale acestei lumi sumbre poetul își cheamă iubita să treacă „printre ochii cu brațele". Sînt încă imagini de război, cu cantonamente triste-n Polonia, cu fantome în „burgul ceh", în care totuși, „pe umărul sudic" — atunci — „se presimțea primăvara". Sînt captate aici decoruri inefabile, explozii cromatice și adîncuri de vise, chiar unele jocuri trofice par un ritual păgîn de conservare a visului; un poem ca acela intitulat *Epitaf*, de-o luminozitate tragică, devine un comentariu al destinului uman: „Din tot ce-am spus, din tot ce vrem / rămîne-o lacrimă năucă / pe fundul vreunui vechi poem / care și el o să se ducă / așa cum altele s-au dus..."

Necunoscutul ferestrelor (1969), gîndit ca un volum retrospectiv, cuprinde și cicluri inedite, intercalate în cronologia exactă a operei: *Tîrziu din Țara Visurilor* și *Cele patru cercuri ale singurătății*. Tonalitatea e aceeași dar parcă poetul și-a trăit toate experiențele posibile, în adevărul lor cel mai crud. Viața nu-i mai poate oferi nici o violență, tragismul existenței, oricît de proiectat în imaginația cea mai bogată, nu mai poate fi amplificat. Chiar dragostea nu mai este decît o febră, o iluzie de „aburi de ceai", în care „viscolește tîrziu".

Cîrtița și aproapele (1970) e o întoarcere și mai crispată spre peisajele subumane ale războiului, spre întunericul și duritatea unei epoci de purgatorii și mai ales de infernuri; în visul poetului coexistă două stări ale unor condiții umane paradoxale: bizarul și monstruosul sînt etalate alături de naivitatea primordială: „În șesul meu, uitați, mor pești. / Ascult / străini culegători cum vin să-mi fure / cu pumni sonori pădurea viitoare. / Îs mulțumit că nu însemn mai mult, / da-n fiecare vorbă e-o-nchisoare".

Revolta împotriva divinității nu mai are la Caraion sensurile și desperările religioase ale lui Arghezi, cel care-l caută și nu-l găsește pe Dumnezeu. Caraion se întreabă de ce există atît de inutil: „Ori bat în van... Auzul tău mă lasă. / Drumeții-s reci, mansardele deșarte, / o cel puțin de-ar fi rămas frumoasă / prăpastia de dor ce ne desparte".

În *Deasupra deasuprelor* (1970), carte realizată ca un manuscris fotografiat, Caraion a machetat o adevărată metafizică pozitivă a poeziei „ca primejdie pură", ca narcoză absolută. Poezia (inspirată, evident, din toate peisajele lumii dar și de o călătorie în munții Macedoniei) e o halucinație-ceremonial, un joc de cuvinte spuse ca un ritual, într-o situație-limită, cînd nu mai e posibilă decît această stare de vis treaz, această narcoză aparent experimentală; poezia e un ținut de unde „nu se mai crede și nu se mai speră". Mai ales ciclul *Anamorfoze* ne oferă o stare de *prepoezie*, starea cea mai pură a poeziei.

Cimitirul din stele (1971) e o conjugare a expresionismului cu suprarealismul: „Toamna s-a retras din calea barbarilor / Ca-ntr-un șoarece de furat. / Poezia urcă în munți / se-ntunecă. / În loc de metafizică sîngele prinde coaje, / devine oprire". Uneori jocul devine naiv și spontan, ca-n *Horele* lui Arghezi, dar cu un disimulat tragism care-i subliniază originalitatea; alteori, numai o simetrie de asimetrii: „Răreau la nordul tînăr cardinalii, / dar șesul grav umbrește-n munți concavi, / ca fald la zid, pe gotul turn — licheni / din tatuaje verzi de scandinavi".

Tristețile, cangrenele, dramele neresorbite ale primelor volume devin aici o autobiografie tragică.

Fiecare dispunere sau redispunere pe cicluri, ca și fiecare nouă selecție a versurilor (*Selene și Pan*, 1971; *Munți de os*, 1972; *Frunzele în Galaad*, 1973; *Poeme*, 1973; *Lacrimi perpendiculare*, 1978), este pentru Ion Caraion o posibilitate de a-și face o *istorie* a structurilor liricei sale, o postură de comentariu. În 1943, cînd apărea primul său volum, *Panopticum*, prezența poetului era atît de insolită, încît, fără să mai punem în discuție mesajul ei, se deosebea fundamental de poezia de război, pitorescizată artificial, ajunsă la supraexaltarea artizanală a locului comun. Peisajul cu care venea Ion Caraion în poezie era nevrotic, apocaliptic, dizolvant, pentru că definea cancerul social al războiului, conservat programatic într-o atmosferă oficială de operetă. Ca estetică, tînărul de 20 de ani convertea simbolismul la suprarealism și „explica" suprarealismul prin resensibilizarea unui lexic depoetizat, ca un protest la adresa poeziei ce se practica atunci.

Cangrena directă a războiului, împotriva căreia protestase prin metafore existențiale, devine în *Omul profilat pe cer* și în *Cîntece negre* o dramă memorială, un flux nevrotic, o obsesie existențială. Versurile din *Necunoscutul ferestrelor* adîncesc expresia despodobirii, dar realizează în același timp o viscerală afirmare a sincerității; senzația că „totdeauna cineva nu pleacă de ajuns" sau că „numai tu singur, descoperi minunile în care poți crede", sînt sondări în sinceritatea *absolută* a *poeziei*.

Eseu și *Dimineața nimănui* sînt cărți în care Ion Caraion caută să-și depășească *formele* și *modurile* vechi, ajungînd în *Cîrtița și aproapele* să propună o poezie făcută din cuvinte-drame, din cuvinte-universuri, din cuvinte-destine: „Fiecare vorbă are o soartă / din care curge sînge. / Fiecare vorbă are o credință / aidoma soartei tale. / Cînd pleci din ea, pleci din sîngele tău".

Cu *Interogarea magilor* (1978) Caraion își afirmă cea mai modernistă contribuție la dezvoltarea poeziei românești; spunem modernistă pentru că nu avem la dispoziție un alt cuvînt și facem precizarea că nu e vorba de o reiterare a experiențelor moderniste anterioare. Ion Caraion face modernism pe cont propriu, fiind și cunoscător al modernismelor altora (știind să le și uite) și fiind un permanent insurgent, propunînd în poezia română contemporană o autointerogare continuă. Secretul modernității poeziei sale nu constă numai în apropierea cît mai neașteptată dintre cuvinte, numai în dicteul suprarealist reformat (ce nu poate fi excomunicat din alchimia poetică), numai în tehnica desăvîrșită a fragmentului, cît mai ales în gravitate.

S-a scris aproape în toate comentariile ce i s-au consacrat că un poet al depresiunilor și al viziunilor negre; chiar poetul și-a intitulat un volum *Cîntece negre. Interogarea magilor* ne relevează însă, nu mai mult, ci mai evident decît celelalte cărți, o propulsie a luminii, a ideii (obsesive) de liniște, de extaz existențial. Dar acest extaz apare în imagini nonfigurative, ca un final de ciclu interogativ, ca un sfîrșit al unor reacții interioare în lanț.

Chiar dacă poetul exclamă într-un final „am fost doar durere și durere-am rămas", în cele mai semnificative poeme constată că „soarele bandajează aroma catastrofelor" *(Vieți paralele)* și-n timpul celor mai deprimante aluviuni ale istoriei există și spitale care „exportă liniște", iar oamenii pot aduce în loc de sînge „corăbii cu lalele și reni".

Interogarea magilor nu ne prezintă o altă față a poetului, ci numai un punct mai evident al unei evoluții la care sînt posibile și alte comentarii.

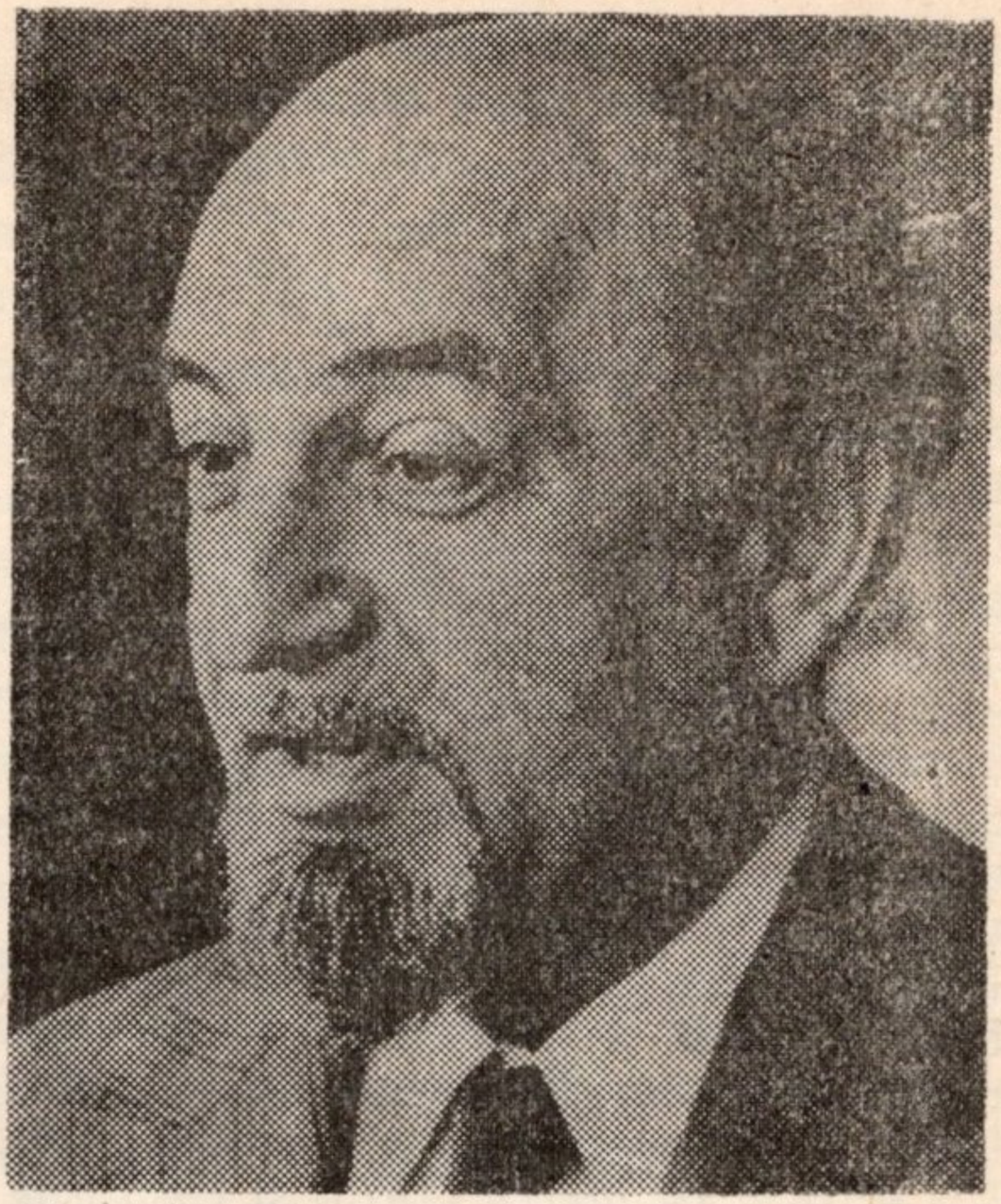
EMIL MANU

Paul Everac

S-a născut în Oradea la 23 august 1924. Licențiat în drept și filozofie al Universității din București. Debutează în proză în revista Tînărul scriitor *în 1947. După îndelungi exerciții în proză, debutează în teatru, în plină maturitate, cu piesa* Poarta *(1959) și se impune în același an cu încă două premiere:* Ferestre deschise *și* Explozie întîrziată. Opere: *Volume:* Cinci piese de teatru (Poarta, Explozie întîrziată. Ochiul albastru, Ștafeta nevăzută, Simple coincidențe) *E.P.L. 1967.* Urme pe zăpadă. Teatru scurt. *(Urme pe zăpadă, Lohengrin sau plăcerea zorilor, Iancu la Hălmăgiu, Discurs despre o floare, Cafea ness cu aproximații, Cîteva palme false, Ana), Ed. Eminescu, 1971.* Trei piese eseu. Teatru, *Editura Cartea Românească, București, 1973,* Teatru *(Subsolul, Camera de alături, Iancu la Hălmagiu, Urme pe zăpadă, Zestrea, Un fluture pe lampă), Editura Eminescu, 1975. A scris numeroase piese scurte (în afara celor cuprinse în volumul citat): Cîntec din fluier, Mașina de calculat, Logodna, O întîlnire neobișnuită (Cîteva halbe cu rom), Vizită la Malu, Autograful, Și la stînga trei ciocane, etc.). A mai scris un roman* (Don Juan din Grădina Icoanei, *1965), eseuri* (Reflecții despre inteligență, *1967,* Dialoguri contemporane, *1971) schițe și tablete* (Ședința balerinelor, *1968),* poezii *(Poeme discursive, 1972) și o analiză orgolioasă asupra teatrului românesc de astăzi* (Încotro merge teatrul românesc. Atitudini și polemici din viața de teatru, *Editura Eminescu, 1975).*

Referințe critice: O antologie a dramaturgiei românești, 1944—1977, vol. I. Teatrul de inspirație contemporană. *Antologie, studiu introductiv și aparat*

critic de Valeriu Râpeanu. Ion Cocora, Privitor ca la teatru I, *Editura Dacia, 1976, N. Barbu,* Sine ira... *Editura Junimea, 1971, Valentin Silvestru,* Caligrafii pe cortină, Editura Eminescu, 1974; *Maria Iosif,* Teatrul nostru cel de toate serile, *Editura Eminescu, 1979; Mihai Nadin,* Debutanți și maeștri, *în Cronica, nr. 6, 1977; C. Paraschivescu,* Marginalii la teatrul lui Paul Everac, *în Teatrul, nr. 1, 1974.*



În piesa de debut *(Poarta),* Paul Everac lua pe cont propriu tema mai veche a colectiavizării agriculturii, într-o viziune nedogmatică, cu un prolog și un epilog cu intenții simbolice și generalizatoare, referitoare la destinul peste veacuri al țărănimii. Alienarea prin profesie — problemă care îl va preocupa și în alte piese, fie în temă, fie în personaj — capătă o primă formulare în *Explozie întîrziată* (1959). Tot aici vom întîlni înclinația dramaturgului pentru satira mediilor așa-zis rafinate. Un fel de high-life de tranziție în care se amestecă doctori și artiști cu foști privilegiați afectați și franțuziți — categorie din care P.E. își va constitui o tipologie personală — constiuie contrapunctul pentru personajele aparținînd noii societăți. *Ferestre deschise* (1958) ne introduce în mediul industrial cu intenția de a urmări, ca și în celelalte două piese, procesul de trecere la societatea socialistă reflectat în planul destinelor individuale. O piesă cu mult mai importantă decît se poate deduce din mica ei carieră, (deoarece definește specificul angajării lui Paul Everac, dar și al uneltelor și al universului său specific, este *Ochiul albastru* (1960). Nu este, poate, cea mai reușită piesă a autorului, însă are o structură-cinematografică ce o dezavantajează dar rămîne o sinteză dramatică a transformărilor sociale, etice și psihologice înfăptuite de revoluția socialistă. Nu este vorba în *Ochiul albastru* doar de șantierul hidrocentralei de la Bicaz. Dincolo de acest cadru particular, piesa deschide semnificații mai largi cuprinzînd într-o tentativă de frescă dramatică întreaga etapă eroică de construire a unei lumi noi în România. Sensul acesta este precizat și de o selecție filosofică anume ce acoperă toate zonele geografice ale țării toate clasele și straturile sociale: muncitori, țărani, țărani de tranziție, intelectuali, tineri și vîrstnici. Se aruncă munții în aer, se ridică baraje, se schimbă cursul rîurilor, este aproape concretă mișcarea, înlocuirea unei lumi cu alta. Și inginerul Popescu și Tudor Chiricuță, laolaltă cu întreaga colectivitate de bărbați care învață și în același timp construiesc civilizație aparțin unor timpuri eroice. Construcția pe dimensiunile eroicului este adevărata valoare a piesei și nu conflictele de familie sau sentimentale atît de dragi autorului. *Ștafeta nevăzută* (1963) aprofundează situațiile conflictuale de natură etică ce apar în procesul industrializării. P.E. se dovedește și aici un as în construcția „conflictului pozitiv" bazat pe bunele intenții generale și nu ocolește nici mult discutatele ședințe dramatizate.

Costache și viața interioară (1962), *Omul de lîngă tine* (1963) precum și o comedie, *Himera* (1963), sînt lucrări de interes mai restrîns, dar în 1964, P.E. scrie *Simple coincidențe* (premiera în 1966), construcție rezistentă nu atît prin problematica de familie mai mult sau mai puțin uzitată, cît prin personajul principal, activistul sindical Vlăsceanu. Mitul activistului este ceea

ce îl preocupă pe dramaturg. *Simple coincidențe* este piesa înlocuirii unei imagini simpliste asupra acestui tip de personaj cu una gravă, nuanțată. Una dintre cele mai valoroase piese ale lui P.E. (insuficient valorificată în circuitul teatral în care pune ipoteza unei drame a neadaptării în cadrul societății socialiste) este *Subsolul* sau *Patimi* (1967). *Iancu la Hălmăgiu* și *Urme pe zăpadă*, piese scurte, sînt evocări dense și poematice despre Avram Iancu și Horea si au un suflu tragic autentic. Foarte importantă pentru direcția tematică a dramatizării proceselor de conștiință este *Camera de alături* (1970) în care un personaj — realist la prima impresie Paul Cristian — neliniștește familia bine situată a directorului de minister Bondoc cu propriile sale neliniști. *Zestrea* (1971) urmată de *Un fluture pe lampă* (1973) și *Cititorul de contor* (1976) consolidează opera unuia dintre cei mai activi autori dramatici contemporani. *Un fluture pe lampă* relansează tema dezrădăcinării, cu nuanțele corespunzătoare de actualitate referitoare la expatriere. Accentul este pus pe latura politică și pe confuzia de valori care generează rătăcirile umilitoare ale inginerului Petrescu în Franța. Prin experiența foarte dramatică a personajului său P.E. își propune să demoleze mitul Occidentului, mirajul libertății absolute, al posibilităților nelimitate și al succesului lejer. Aristocrați apatrizi sau ciocoi cu ifose, foști legionari și foști politicieni sau descendenți ai acestora, artiști sterili sau psihopați si speranți, filosofi abisali. iată tipurile insolite pe care P.E. le utilizează în demonstrația sa. *Cititorul de contor* (1973) este dramatizarea unei retrospective autobiografice. Arhitectul Jinga, eroul acestei retrospective, este purtătorul tezei că în viața fiecăruia vine vremea cînd un „cititor de contor" (care nu e altceva decît propria noastră conștiință) — ne evaluează calitatea existenței. Transformarea remușcărilor în personaj dă lucrării o notă de artificialitate. O piesă scrisă în maniera documentării la fața locului se intitulează *Viața e ca un vagon. Piatră la rinichi* etalează disponibilitățile lui P.E. pentru comedie dar rămîne doar o improvizație realizată cu mijloace satirice modeste inspirate din Baranga și din locurile comune ale textelor de brigadă. Cea mai recentă lucrare, *A cincea lebădă*, își are valoarea într-o însușire de excepție a dramaturgului, simțul autenticității. Eroina, balerina Dufy, este probabil unul dintre cele mai frumoase personaje ale literaturii noastre dramatice contemporane. În raport cu Mirea, omul care are revelația existenței artistice, ea trăiește într-un plan metaforic și devine simbolul libertății interioare, al vieții trăite frumos și fără prejudecăți. Conflictul, de o remarcabilă forță dramatică, se naște între opțiunea lui Mirea pentru Dufy, si raporturile ei cu morala medie.

Formată în deceniul al șaptelea, deci în perioada ce a urmat unei literaturi simplificatoare, dramaturgia lui P.E. se constituie în replică față de acesta dar este si legată de ea în chip dialectic. Piesele lui P.E. aduc o restructurare a așa numitului erou pozitiv al literaturii deceniului al șaselea. O parte din personajele sale (Vlăsceanu din *Simple coincidențe*, de exemplu) par să reprezinte procesul însuși de elaborare a personajului pozitiv, nedogmatic. Oamenii imaginați de P.E. sînt departe de a fi perfecți. Importantă pentru autor este aspirația lor spre perfecțiune. Din punct de vedere al structurilor specifice, P.E. dramatizează procese morale, crize de conștiință, analize sufletești. De la simpla izbucnire a Mirei *(Camera de alături)* pînă la *Cititorul de contor*, unde criza de conștiință devine personaj al piesei, dramaturgia lui P.E. se prezintă ca un șir de variațiuni pe tema autoperfecționării. Procesele de conștiință sînt pentru dramaturg semne sigure că individul este recuperabil, și sînt în același timp probe în favoarea calității lui umane. Printre tipurile create de P.E. se află Directorul sau Șeful vrednic, reprezentînd intelectualitatea tehnică, om cu mari responsabilități, ușor desensibilizat (de unde și conflictul de familie, rezolvat de obicei printr-un deznodămînt fericit de tipul Popescu — Corina din *Ochiul albastru)*, fanatici ai profesiei care uită de sine în exercitarea meseriei sau a muncii care li s-a încredințat, fie că e activist sindical (Vlăsceanu), directorul unei mari între-

prinderi (Dobrian din *Ștafeta nevăzută)* atingînd, la grade diferite, un soi de alienare cu motivații în biografia mai apropiată sau mai îndepărtată (Bondoc din *Camera de alături*, Valeriu Cristea din *Explozie întîrziată*, Jinga din *Cititorul de contor* sau Doru Șerban din *Zestrea.)* La polul opus al tipologiei sale, P. E. situează Soția, femeie de o mare înălțime morală, fire sensibilă și ușor bovarică, lezată adesea în aspirațiile sale afective (Corina din *Ochiul albastru*, Fata din *Explozie întîrziată*, Alina, Teodora sau Amalia din alte piese) sînt astfel de firi ibseniene susținute și ele de o motivare din actualitate. Între aceste repere tipologice (preluînd în interpretare proprie situația triunghiului conjugal) P. E. introduce de obicei un personaj care combină însușirile bărbatului întrepid și ale femeii bovarice, fiind dur și tandru, lucid și visător, intransigent și afectuos în același timp (Muică din *Ochiul albastru*, Vintilă din *Explozie întîrziată*, Lola din *Zestrea* ș.a.) cu diferite nuanțări obținute prin accentuarea laturii de neconformist sau neadaptat (Matei din *Subsolul* sau Pavel Cristian din *Camera de alături).* În formula realist-clasică P. E. este un dramaturg cu un ascuțit spirit de observație și cu ușurința subiectului. Metoda sa de lucru este aceea a documentării de tip Maupassant, a fișelor de fiziomii și fapte, mergînd pînă la caracterizare prin limbaj. Este printre puținii dramaturgi contemporani care se mai confruntă cu problema vorbirii dialectale, argotice sau profesionale ca mijloc de caracterizare a personajelor. Importanța sa rezultă din aprofundarea unor teme specifice actualității dar, în paralel cu aceasta, a devenit — prin imitație, dramaturgul care a creat cele mai multe din șabloanele literaturii noastre dramatice contemporane. Impunătoare prin cursivitate și aflată în plină desfășurare, opera dramatică a lui P. E. reprezintă tentativa cea mai directă și mai concludentă de a conserva actualitatea în termenii dramei.

MIRCEA GHIȚULESCU

A.E. Baconsky

Anatol E. Baconsky s-a născut la 16 iunie 1925 și a murit în București în cutremurul din 4 martie 1977. A urmat Facultatea de drept din Cluj. A lucrat la Almanahul literar *din Cluj de la înființarea acestuia (decembrie 1949). În 1953 a ajuns redactor șef al* Almanahului . . ., *pe care l-a transformat în aprilie 1954 în revista* Steaua. *A fost conducătorul și animatorul acestei reviste pînă în 1958, cînd s-a stabilit definitiv în București. A debutat editorial cu volumul* Poezii *(1950), după care a tipărit numeroase alte cărți de poezie, eseistică, proză și traduceri. Amintim volumele de versuri* Cîntece de zi și noapte *(Espla, 1954),* Fluxul memoriei *(Espla, 1957);* Dincolo de iarnă, *pasteluri (Editura tineretului, 1957),* Imn către zorii de zi *(Epl, 1962);* Fiul risipitor *(Epl, 1964),* Fluxul memoriei, *selecție retrospectivă (Epl, 1967), în care se precizează: „conștiința semnatarului acestei cărți este egală cu el însuși, cu viitoarea lui mască mortuară și cu umbra sortită să-i su-*

pravieţuiască"; Cadavre în vid (Epl, 1969). Eseuri, călătorii: Colocviu critic *(Espla, 1957),* Meridiane *(pagini despre literatura universală contemporană), ediţie completă, Epl, 1969;* Remember *(Jurnal de călătorie, Fals jurnal de călătorie), Epl, 1968,* Remember *(Fals jurnal de călătorie), ed. C.R., 1977, 2 vol. Proză:* Echinoxul nebunilor *(Epl, 1967). Traduceri:* Panorama poeziei universale contemporane *(ed. Albatros, 1972). A mai tălmăcit culegeri din poeţii clasici coreeni, din S. Quasimodo, A. Lundkvist, C. Sandburg. Inedite:* Corabia lui Sebastian *(poeme). Referinţe critice: Nicolae Ciobanu:* Panoramic, *C.R., 1972,* Însemne ale modernităţii, *C.R., 1977; Victor Felea,* Dialoguri despre poezie, *Epl, 1965,* Reflexii critice, *Epl, 1968,* Poezie şi critică, *Dacia, 1971; Mircea Iorgulescu,* Rondul de noapte, *C.R., 1974; D. Micu—N. Manolescu,* Literatura română de azi, *Ed. tineretului, 1965; Mihail Petroveanu,* Traiectorii lirice, *C.R., 1974.*

Poezia lui A. E. Baconsky şi-a circumscris de multă vreme originalitatea. Printre poeţii de după cel de al doilea război mondial, producţia sa ocupă un loc aparte, diferenţiindu-l, dar şi integrîndu-l pe un plan mai larg în spiritul acestei epoci.

Începînd ca poet de avangardă, autorul *Fluxului memoriei* s-a regăsit mai tîrziu deplin într-o formulă proprie care deşi modernă — profitînd prin urmare de lărgimea şi deschiderea tuturor orizonturilor interioare, de mlădierea limbajului pe care le-a adus suprarealismul — s-a apropiat cu naturaleţe de experienţa autohtonă în poezie. Tenta modernităţii şi cea a tradiţiei se rezolvă la Baconsky într-un echilibru de imagini în continuă alternanţă, uneori atingînd fantasticul, evoluează într-o atmosferă de limpezire, cu simplitate şi dezinvoltură, ca în marea noastră poezie lirică de totdeauna. De altfel, poetul nu e un umbros, cu toate că iubeşte ceţurile, viscolele iernii sau peisajele miraculoase ale nordului. El e un om ce aparţine Carpaţilor noştri pe care îi evocă de atîtea ori cu nostalgie şi de al căror destin se simte legat prin trainice şi misterioase fire. Carpaţi reprezintă coordonata stabilităţii şi a continuităţii istorice, un punct de altitudine şi măreţie al trecutului nostru, o cumpănă spirituală între nord şi sud, leagăn al acelei elevate viziuni despre viaţă şi moarte care transpare în *Mioriţa.* În versurile lui Baconsky toate acestea şi-au găsit un filtru subtil — şi ne place să vedem în direcţia amintită unul din polii de rezistenţă ai operei sale, întors spre valorile tradiţiei anonime şi milenare, spre peisajul umanizat, părtaş statornic al destinelor ce l-au străbătut prin vremi. Cu firească dar înfiorată intonaţie, cu o superbă conştiinţă a moştenirilor străvechi pe care le poartă în suflet şi care îi modelează fiinţa, poetul intră, cu gesturi de iniţiat, în lumea carpatică: „Îmi pare cîteodată / c-am mai privit aceşti / Munţi străbătuţi de ape, de viscole, de fiare — / Cîndva în tremurarea frumoaselor poveşti / Trecui pe-aici în urma tăcutelor mioare. // (. . .) Ştiu cine odihneşte aici / şi mai departe / Şi chiar pe locul unde-i e inima pun mîna / Şi-mi pare / c-am fost martor la fiecare moarte / Din cîte-odinioară ne-au legănat ţărîna / *(Trecere lină). Un dor de timp în munţii Rodnei* sau *Elegia munţilor* alcătuiesc, la fel, momente ale unei confluenţe intime cu „îndepărtatul . . . trecut" al meleagurilor mioritice, după cum versuri răzleţe trimit adeseori visul nostalgic spre aceleaşi orizonturi de reculegere şi împăcare.

Acest motiv al poeziei baconskyene îşi are durata lui în lirica românească, începînd cu Eminescu şi trecînd prin Goga spre poeţi ca Pillat, Adrian Maniu, Vinea, Voiculescu sau Lucian Blaga, şi e unul din cele mai tulburătoare. El străbate vastul spaţiu al liricii noastre ca sunetul „dulcelui corn" eminescian, lăsîndu-ne să înţelegem toate implicaţiile sufleteşti ale acelui sentiment de *dor* pe care încă poetul popular ni l-a revelat atît de complex. Continuîndu-i pe înaintaşii amintiţi, fiecare cu o contribuţie de un farmec aparte în acest sens, Baconsky dă sentimentului său un conţinut original, în care profunda comuniune cu trecutul se îmbină cu un instinct sublimat al veşnicelor peregrinări. Nici un poet al nostru, poate, nu

a parcurs cu o mai melancolică voluptate și cu un mai dureros nesațiu atîtea itinerarii imaginare. (Setea plecărilor s-a concretizat apoi în numeroase călătorii și „pelerinaje", consemnate în excelentele sale însemnări și eseuri). Visurile sale sînt „mereu în derivă", întreaga sa existență ia de cele mai multe ori forma elementelor neodihnite, a vîntului, a norilor, a apelor curgătoare. În aceste imagini în mișcare, în necontenita metamorfoză a situațiilor pe care le trăiește, cînd cu încîntare cînd cu suferință, transmise cu glasul scăzut al meditației, constă cea mai manifestă notă a originalității lui A. E. Baconsky.

Poet de simțire dar și de fantezie în același timp, un afectiv cu priviri și îndemînări de artist, Baconsky se mișcă printr-un univers complex, bogat tematic, încă divers mai ales în nuanțe ale atitudinilor și motivelor predilecte. Autor de pasteluri delicate, cu vibrația lirică estompată în contemplație, de scurte sau mai dezvoltate poeme de notație (cele de călătorie, îndeosebi), el scrie în același timp o poezie de evocări autobiografice (din copilărie și adolescență), fără să ocolească versurile ocazionale sau patriotice, peisajele citadine, proiecțiile în viitor; caligrafiază cu mult rafinament mici poeme erotice sau comunică uneori, în genul elegiei ronsardiene, iubirea; tema propriului destin artistic e reluată cu insistență, în variate dispoziții și formulări, de la elanurile calme și înțelepte pînă la elegia sumbră și mistuitoare, parcurgînd o gamă întreagă de sentimente. Totuși, ceea ce predomină e tonul elegiac, iar accentele cele mai profunde sînt scoase din confruntarea cu timpul, cu oamenii, cu împrejurările nefavorabile.

Cadavre în vid reprezintă incontestabil o surpriză în cadrul poeziei baconskyene, dar în același timp și o continuare a dramaticului colocviu liric pe care poetul îl întreține de atîția ani cu omul contemporan, cu epoca noastră. Noile poeme sînt rezultatul unui treptat proces de radicalizare a conștiinței sale. O primă expresie a acestei profunde alchimii interioare a fost *Echinoxul nebunilor*, carte de proză care a dezvăluit dintr-o dată la autorul ei resurse uimitoare de fantezie grotescă și umor negru. Printr-o gestație lentă, cel care dădea versurilor sale aripile suple ale vîntului și mișcările imprevizibile ale norilor, solitarul retras în tovărășia unor umbre celebre, dar atent mereu la orizontul de jar al prezentului, a depășit faza lirismului meditativ și distant și s-a angajat într-un proces de creație. Versurile din *Cadavre în vid* au părăsit, în parte, largile volute metaforice ale nostalgiei și evaziunii, devenind tot mai mult niște instrumente fine ale unui chirurg închis în asprimea și gravitatea propriului său ritual. Dacă înainte vreme privirile poetului căutau o scăpare într-un orizont deschis reveriei și peregrinărilor romantice, extazului melancolic și sacru, acum ele s-au îndreptat în jos, lucide și triste, să descifreze o lume de coșmar care îi bîntuie imaginația și sensibilitatea.

În ce îl privește pe eseist, pe omul de cultură, interesul său se îndreaptă în egală măsură spre toate valorile artei de pe aceste plaiuri, începînd cu inegalabilele opere populare, cu ctitoriile și monumentele de tot felul, pînă la pictura și arhitectura modernilor noștri, pînă la urbanistică sau la ținuta grafică a unei cărți sau reviste. Cunoștea în profunzime istoria și geografia patriei și trăia în contextul lor ca într-un spațiu de farmec și legendă, simțind și *văzînd* toate ipostazele autentice și eroice ale sufletului nostru în timp, conștient că ele ne conferă un vechi și de necontestat blazon al demnității naționale. Simțul său critic viza cu precădere impostura, falsitatea, gestul superficial, comportamentul versatil — vicii și slăbiciuni pe care le-a vestejit fie cu asprime, fie cu întristare, socotindu-le incompatibile cu o societate nouă, animată de înalte idealuri umaniste. „Cadavrele în vid" constituie proiecția metaforică a unor asemenea metehne, privite din unghiul unei conștiințe cetățenești de o radicală gravitate. Dar să nu uităm că el a scris tomul dens, de aproape șase sute de pagini, al *Meridianelor*, volumele *Remember* (*Jurnal de călătorie* și *Fals jurnal de călătorie*, acesta din urmă completat recent într-o nouă ediție), cele o sută de portrete de poeți din *Panoramă* . . ., studiul despre Botticelli sau eseurile

despre importante figuri de pictori români ai acestui veac. Aria sa de cuprindere a fost foarte largă, însă investigațiile întreprinse au stat mereu sub semnul probității și al unei nedezmințite conștiințe profesionale. El s-a situat printre cei dintîi care au avut inițiative — în epoca noastră — în direcția contactului și familiarizării cu marile valori ale literaturii universale. Și l-au interesat, în primul rînd, cum era și firesc, poeții, pe care s-a străduit, din timp, să-i traducă și să-i prezinte cititorului nostru, ajungînd în final la bogatul tezaur liric și critic din *Panorama poeziei universale contemporane*. Gustul său îl orienta către poeții de substanță, către liricii care aveau ceva de spus și a căror sensibilitate și atitudine erau adînc reprezentative pentru destinul omului modern. Aprecia mai puțin performanțele formale, ingeniozitățile stilistice și, după cum se știe, a combătut excesele metaforice, limbajul contorsionat și sofisticat, pledînd pentru calitățile sugestive ale expresiei mai simple și mai directe, pentru complexitatea realizată prin economia și concentrarea mijloacelor stilistice și nu prin expansiune și dezordine. Acest demers teoretic nu l-a condus către vreo restrîngere forțată a comprehensiunii sale în materie de lirism. Dimpotrivă, el era semnul unei concepții temeinice care punea mai presus de orice valorile de profunzime umană ale artei, autenticitatea și adevărul. Nu neglija să precizeze însă că totul contează numai atunci cînd se produce miracolul unei restructurări specific artistice a realului, cînd materia primă a experienței trece prin alchimia unei viziuni poetice originale. Sesizînd în literatura contemporană de pe anumite meridiane un abuz al conceptualității, o devitalizare a scrisului, Baconsky făcea, la un moment dat, un semnificativ și mereu actual apel la o „reluare a lirismului", la „o regenerare a antenelor cu care scriitorul ascultă nemijlocit palpitațiile vieții de fiecare zi, de fiecare oră, de fiecare clipă". Credem că e bine să medităm din cînd în cînd la aceste cuvinte. Ele ne vor ajuta să rămînem fideli rosturilor firești ale creației noastre.

VICTOR FELEA

Ion Lăncrănjan

S-a născut la 13 august 1928, în comuna Oarda de Sus, județul Alba.

Școala medie la Brașov (1942—1946) și o școală metalurgică la Cîmpina (1948—1951). Urmează apoi școala de literatură „Mihai Eminescu".

Debutează în publicația Tînărul scriitor *(nr. 5/1954).*

OPERE: Cordovanii, *1963 (ed. a II-a 1966; ed. a III-a, 1972);* Eclipsa de soare, *nuvele, 1969;* Vuietul, *povestiri, 1969;* Fragmentarium, *publicistică, 1969;* Ploaia de la miezul nopții, *nuvele, 1973;* Drumul cîinelui, *1974;* Caloianul. *1975 (ed. a II-a, 1977);* Nevoia de adevăr, *articole, 1978;* Suferința urmașilor, *1978.*

Referințe critice: *V. Ardeleanu, în* Însemnări despre proză, *1966; N. Ciobanu, în* Panoramic, *1972; Dan Culcer, în* Citind sau trăind literatura, *1976.*

Chiar de la primul său roman: *Cordovanii (1963),* Ion Lăncrănjan dădea dovada unor calități de construcție și de observație a mediului țărănesc cu adevărat remarcabile, care fac din el pe unul din cei mai interesanți prozatori ai satului contemporan. Vasta sa trilogie pe care o consacră familiei Cordovanilor aducea în cîmpul de observație dramele unei familii pornite pe drumul colectivizării, dar măcinată încă de patimi ancestrale (Lae Cordovan), de dorința de a se limpezi și clarifica singură (nu forțată de alții), cu privire la adevărata direcție a progresului social, la rostul și perspectiva noilor forme de viață. Eroul lui Lăncrănjan se impune atenției prin patima sa justițiară, prin energia și încăpățînarea tipic țărănească. Ca orice

ființă telurică, țăranul lui Ion Lăncrănjan pricepe și se mișcă greu, are nevoie de timp pentru ca straturile profunde ale psihologiei sale să se modifice. Superior cu mult celorlalte scrieri ale vremii cu această tematică, romanul lui Lăncrănjan se impune prin pasiunea dezbaterilor, prin veridicitatea personajului și prin perspectiva istorică pe care o propune. Neglijențele țin de stridența limbajului, de psihologiile cam lineare ale eroilor, de tentația de frescă neizbutită (romanul se constituie totuși ca roman al unui personaj), prin încercarea de cuprindere a unui material prea vast. Tarele se mențin și în celelalte cărți (în special în construcțiile românești), fiind compensate pe planul acțiunii prin afișarea unor conflicte puternice, dure, cu scene violente, de mari încleștări. Așa se întîmplă și în volumul de nuvele *Eclipsă de soare* (1969) sau în lunga nuvelă tragică *Drumul cîinelui* (1974), care își trag materia epică dintr-o confruntare ireconciliabilă între două lumi, dintre care una este sortită să dispară. Între om și istorie are loc o continuă dispută, iar eroii lui Lăncrănjan refuză de cele mai multe ori să devină unelte oarbe ale necesității imediate, împotrivindu-se cu disperare. Istoria și-o asumă și o trăiesc numai după ce se clarifică pe sine în urma unor lungi procese de limpezire interioară. Căci nici cei care răspund prea repede comandamentelor ei, care în unele etape pot fi greșit interpretate, nu sînt scutiți de erori și eșecuri. Ratarea *prin istorie* sau *împotriva istoriei* sînt cele două teme predilecte pe care le vor ilustra cărțile prozatorului. Un caz este ilustrat de *Cordovanii*, celălalt de *Caloianul* (1975), roman în două volume care dezbate problema eșecului unui personaj pornind de la cazul scriitorului Alexandru Ghețea, victimă a compromisului și a conjucturismului (ratare prin istorie). Scriitor nerealizat, cu trecut meschin și odios, Al. Ghețea este transformat de o ceată de ideologi mărunți ca Ezechil, Clio Stratomir, Sever Frențiu, Ștefan Aliman, Radu Ciordici, Izidor Vlaicu, Ab. Runcan etc. într-un mare scriitor al timpului, deși el este un simplu impostor. Pregătindu-se să-și scrie romanul vieții, *Caloianul*, Al. Ghețea ia contact cu noile realități sociale ale țării, cu viața reală și nefalsificată, dîndu-și seama la ce distanță se află de această realitate. În loc să fie deci un învingător, un „Caloian", nu este decît o biată păpușă de lut, înfășurată în cîrpe de împrumut, îmbrobodit si laș. Drumul său conduce în mod normal spre sinucidere.

Deși aparent romanul este plasat într-un alt mediu decît cel țărănesc, *Caloianul* rămîne, în esență, un roman concentrat asupra acelorași clase predilecte ale scrisului lui Ion Lăncrănjan. Lumea satului e mai puternică în roman prin vibrația ei reverberativă decît aceea a orașului, a lumii scriitoricești. Satul este investigat la modul abisal, ca o matrice formativă a intelectualului român (apelul la Blaga și la alte izvoare teoretice este vizibilă) și desprinderea, ruperea de el, duce inevitabil la eșec. Roman al unui roman, jurnal de creație, încorporînd numeroase articole-eseu și note de subsol, *Caloianul* încearcă si o înnoire sub raportul mijloacelor artistice prin apelul la Gide și la tehnica monologului interior, la rememorare și la fișa caracterologică. Material divers, brut, greu de stăpînit, se aglomerează mereu în fața cititorului, dar e din păcate puțin adîncit. O construc-

ție care îndreptățește mai direct entuziasmul nostru este ultima sa carte, *Suferința urmașilor* (1978), unde încastrarea mitului (vizibilă și în *Drumul cîinelui* sau în *Caloianul)*, preocuparea de a crea o mitologie țărănească, fuzionează mai abil cu materialul epic abordat.

Suferința urmașilor este un roman al unei umanități rurale în dispariție, romanul unui destin social, acela al țărănimii române tradiționale, în locul ei ridicîndu-se și apărînd o clasă nouă, țărănimea cooperatistă, orășenizată și semiurbanizată. Desigur, saltul acesta nu s-a făcut dintr-o dată și nici nu a avut întotdeauna o evoluție lentă. Presiunea timpului și a împrejurărilor istorice a făcut ca acest proces să se condenseze pe intervalul unui singur deceniu sau a maximum două, de unde acuitatea și dramatismul transformărilor, virulența încleștărilor, tragismul deciziilor, tensiunea palpitantă a argumentelor aruncate în joc, disperarea mută a protagoniștilor. Tocmai datorită acestor împrejurări speciale și cazul lui Monu (Moldovan Simeon) este unul special, un destin cu totul ieșit din comun. El este „Ultimul Berevoi" al rezistenței împotriva colectivizării, este pădurarul Pecenega în luptă cu noile stihii ale lumii. El este, cu alte cuvinte, un exponent al țărănimii române de tip istoric, este *însuși țăranul arhetipal*. Pentru aceasta și autorul s-a străduit să-i creeze o ascendență ilustră și o biografie aproape mitică.

Monu este încă din copilărie un om al jivinelor și al codrului. Prin moșusău, el se adapă din frumusețea și înțelepciunea vieții de *dinainte* de el, devine un exponent al apărării lumii morale, a valorilor istorice și sociale constituite, tradiționale. Casa în care trăiește este cea mai veche din sat, iar prăbușirea ei va însemna de fapt și prăbușirea și risipirea familiei lui Monu sub alte zodii și sub alte fruntarii.

Chiar întîlnirea lui cu Lița, femeia care-i va marca atît de puternic destinul, se face în acest cadru agrest, de baladă, cei doi cunoscîndu-se și iubindu-se de mici, știindu-se predestinați.

Pe plan social, Monu este totuși un om al epocii lui, un contemporan cu faptele la care ia parte la ultimul război. Alături de Ionel al lui Țîncuș, consătean și camarad de regiment, el se duce la județ pentru a se înscrie printre primii în rîndurile noului partid al celor mulți, activează o vreme cu succes, stăvilind cu vorba sa domoală și potolită, dar și cu autoritatea de care se bucura printre consăteni, o serie de acțiuni anti-socialiste. Germenele răului care se infiltrase în sufletul înveninat și răzbunător al lui Țîncuș avea să intervină, însă, spre a marca începutul unei rivalități inconciliabile. La mijloc stă patima cu care Țîncuș o rîvnește pe Lița, fata pe care el o scosese la horă și cu care avusese o trecătoare idilă de tinerețe. Monu este dat afară din partid, „excomunicat" cum zice el, făcut nu peste multă vreme chiabur și supus la tot felul de dări și angarale venite să-l distrugă. Este începutul unei lupte extrem de dureroase și grele, pe viață și pe moarte, între cei doi dușmani, care se înfruntă fiecare cu armele lui: Monu cu superioritatea, calmul și conștiința unei demnități țărănești multi-milenare, Țîncuș cu ura și patima unei răni sîngerînde, cu toată abilitatea caracterului lui „șerpesc". Confruntarea devine pe zi ce trece mai dramatică. Șicanat și lovit mereu — i se ia mai întîi pămîntul, apoi i se măresc impozitele, confiscîndu-i-se de mai multe ori „atelajele", — Monu ajunge un răzvrătit notoriu împotriva noilor legi care vor să lichideze țărănimea „cam prea repede și fără alegere". Meditînd la schimbările prea bruște care au loc, el identifică întreaga masă de activiști din mediul rural cu o adunătură de ambițioși și neputincioși, care luptă pentru distrugerea țărănimii și nu pentru transformarea ei. Un singur om, activistul Iuliu Jeler, ia aminte la zbaterile și suferințele lui reale, le ghicește adevărata dimensiune și încearcă să-l aducă pe drumul cel bun. Prea tîrziu, căci Monu face din suferința sa o religie a durerii, pe care o extinde asupra întregii clase țărănești.

Acestea sînt elementele unei optici care face din Monu un personaj foarte consecvent cu sine, de o intransigență morală dusă pînă la ultimele ei consecințe, dar, într-o anumită măsură, elemente și sărăcesc viziunea de ansamblu.

Prea preocupat de drama sa personală, de lupta fără răgaz la care îl silește Țîncuș, încrîncenarea sa țărănească refuză să mai vadă sensul luptelor de clasă de la sate, evoluția și semnificația schimbărilor, chiar atunci cînd Țîncuș, Sterpănuș, Salvina Zoltea, Victor Josan și alții sînt îndepărtați din funcțiile cheie, lăsînd locul altora cu vederi mai largi; apoi, deși asistă la progresul evident al unor gospodării colective din satele învecinate, se cramponează de sistemul său de muncă individual. Înverșunarea aceasta îl face opac la mutațiile sociale, punîndu-l în fruntea unei delegații de țărani care voia să ajungă în capitală pentru a se plînge de nedreptățile suferite. Sînt prinși și arestați, dar el singur este judecat și condamnat.

Ridicîndu-l la valoarea de simbol, Ion Lăncrănjan realizează în Monu (și deopotrivă și în Lița) unul dintre cele mai exemplare personaje ale literaturii noastre noi, prețuind în el valoarea de permanență a satului românesc, rosturile lui morale și spirituale, rostuirea ciclurilor naturii și ale perenității. În evocarea acestora, Ion Lăncrănjan atinge nu o dată sunetul grav, de clopot al lui Sadoveanu, și dîrzenia țărănească și atavică a personajelor lui Rebreanu. Refăcînd o tradiție, romancierul a dovedit cît de actuală și cît de zguduitoare poate fi o asemenea temă pe care a ilustrat-o magistral. *Suferința urmașilor* e, de departe, una dintre cele mai pline de mustoase idei, cărți care au apărut în ultimul timp.

MIRCEA POPA

Dumitru POPESCU

S-a născut la 18 aprilie 1928, în Turnu Măgurele. Studii: Liceul în orașul natal, Facultatea de științe economice din București (1951). Are o îndelungată activitate în presă: redactor la Contemporanul, redactor șef la Scînteia tineretului, director general la Agerpres, redactor șef la Scînteia A fost președinte al C.C.E.S. și al Consiliului Național al Radio-Televiziunii. De la cel de al X-lea Congres al P.C.R. este membru al Comitetului Politic Executiv, secretar al C.C. al P.C.R.

Opere: *Impresii de călător în Egipt, Irak și Cuba (1962), Drumuri europene (1965), Biletul la control (1968), Ieșirea din labirint (1973), Pentru cel ales (1968), Un om în Agora (1972), Gustul sîmburelui (1974), Rază de cobalt (1979).*

Referințe critice: *Nicolae Balotă, Un om în Agora, Steaua nr. 5, 1973, p. 4, 5; Șerban Cioculescu, Un poet al dialecticii, România literară nr. 2, 1973, p. 7; Constantin Ciopraga, Autoritatea eseului, Cronica, nr. 51, 1973, p. 3; Emil Manu, Un romantic al epocii noastre, Cronica, nr. 51, 1974; Dumitru Micu, Poezia „stării de joc", Contemporanul, nr. 51, 1974, p. 10; Eugen Barbu, Poezia conceptuală, Luceafărul, nr. 1, 1975, p. 3, 6; Alexandru Căprariu, Dumitru Popescu — Gustul sîmburelui, Tribuna, nr. 6, 1975, p. 2; Nicolae Manolescu, Gustul sîmburelui, România literară, nr. 1, 1975, p. 9; Eugen Dorcescu, Poezia unui timp istoric, Orizont, nr. 52, 1977, p. 1, 12; Mircea Vaida, Rază de cobalt, Tribuna nr. 1979 p. 2.*

Originalitatea poetului constă în a considera poemul un mod de expresie polemică. Dacă acceptăm că lirica e o „stare pe sca ra sensibilității", versurile lui Dumitru Popescu sînt mai ales o stare tensionată de idei în mișcare, de răspunderi și riscuri conștient asumate, de violente înfruntări ale gladiatorului cu hidoșii monștri ai somnului rațiunii. Tensiunea e maximă . . . Se visează în aceste condiții, cu ardoare, încît meditația, oda, fabula, sau chiar elegia sînt absorbite cu pasiune în respirația agitată a pamfletului de semnificație filosofică.

Programatic și obsesiv, primul poem începe în spiritul demersului narativ: „În vaduri adînci se răsuceau / bulboane de sînge, înspumate, / șuvoaie de sudoare și lacrimi / se împleteau în bărbile albe, curate. / Unda se rostogolea peste Carpați / limpezindu-se-n piatră, de sare, / și înălța aburi . . ." *(Poruncă pentru azi și pentru mîine)*. Așadar: „*În vaduri adînci . . .*" Vom afla curînd, parcurgînd pas cu pas versurile volumului că „vadurile adînci" sînt ale istoriei, situate în nenumărate puncte ale planetei. Nu întîmplător poezia *Poruncă pentru azi și pentru mîine* deschide volumul, fiind o confesiune gravă rostită undeva, pe o prispă carpatică. Nu se relatează la modul legendar, „sadovenian", ca o răscolire în cenușă cu o creangă aurită . . . Nici fatalist — mioritic . . . Oprit pe un platou de unde se vede bine „lupta", el recapitulează istoria poporului român, cu legitimă mîndrie, cu luciditate si încredere: „Cîrduri de corbi / văzduhul spintecau, cînd și cînd, / pîndind norodul ghemuit în el / sub umbra uriașelor brațe întinse de afară / în armuri de oțel. / Din sufletele răsturnate în urna comună / -danie de orfani- / se dăltuiau profiluri de piatră / în calea cruzilor hani". Motivul vetrei, al destinului de popor, revine pregnant în *Solia noastră:* „Noi nu rîvnim la gloria deșartă / a Babilonului reînviat din ruini; / cu mîinile bătătorite scoatem din cuptoare / înmiresmate, aburinde pîini . . . Și din străbuni avem / un loc de viețuire și veșnică hodină / sub generosul nimănuia soare . . . / Noi n-avem pumn de fier, / pe masa căptușită de hărți să îl trîntim / în zăngănitul cupelor de biruință sparte, / avem doar steagul libertății / cu care batem drumurile să trezim popoare / din somnul fricii, și din moarte, / Nici cancelarii friguroase n-am zidit / cu uși capitonate de taine reci, obscure; / noi jurămîntul în piețe publice-l rostim / spărgînd auzul celor trimiși pe-ascuns să fure". Se relevă fără nici un dubiu că Dumitru Popescu semnează o carte de mesaje și tulburătoare meditații politice! Înțelegem din toate articulațiile liricii sale, că poetul își vede, astfel, în mod absolut necesar, posibilă realizarea destinului. În raporturile cu *timpul*, esențială categorie filosofică, se manifestă cu fățiș nonconformism. Nu vrea să se declare, precum înaintașul nostru, „contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu". În accepția lui Dumitru Popescu, a fi sincronic înseamnă a fi în miezul veacului, combatant, nu simplu martor: „În noaptea veacului acesta fără somn / monștrii schelălăie / aproape sufocați de propria duhoare, / oamenii puși de cart / doar de un frig de gheață / mai pot să se-nfioare", *(Coșmar mondial)*.

Ca dovadă a schimbării „parametrilor", stă acest *Joc tragic:* „Jocul e simplu, amuzant, / și cu puțină atenție nu se poate greși: / toți țintesc în fiecare / și doar unul trebuie să nimerească / în cel ce nu va fi . . . / E un joc foarte popular — / adică pentru popoare, / un joc de fiecare zi, / nu pentru sărbătoare . . . / Cîștigătorii îi pun pe învinși / să repete în cor / partitura scrisă pentru ei anume / și silabisită cu severitate de dirijor. / Se întîmplă să mai piardă, cei slabi, / din istorie un oarecare capitol — / cîteva borne înfipte neglijent / și un gînd născător de pericol". În locul consacratului joc *De-a v-ați ascuns* . . . — cum spunea Tudor Arghezi — „jucat și de Domnul nostru Isus Hristos", el dă pilda acestui joc riguros social-politic, joc al istoriei. Datele problemei sînt înlocuite, nu mai e vorba de neantizarea biologică a individului absorbit unui cosmos, etern, panteist, privită cu seninătate, ci, de moartea provocată împotriva legilor firii, violare a echilibrului cosmic, pe care ra-

țiunea o refuză ca străină vieții. Se observă chiar și în această succintă examinare tematologică, deplasarea accentului spre social. Volumul *Rază de cobalt* ilustrează sugestiv ideea, pe care credem a o fi sesizat ca dinamică lăuntrică în avangarda liricii noastre actuale, că în raportul *lucru — semnificație* din cadrul fiecărui poem, ponderea se îndreaptă din ce în ce mai mult spre *semnificație*. Aceasta poate fi un tablou sumbru, cu linii voit îngroșate, reevaluînd ca atmosferă și morală amară experiența expresionistă: „În torentul istoriei grav poluat / plutesc bancuri / cu meningele umflate si goale...“ *(În veacul acesta)*. Poezia lui Dumitru Popescu posedă într-un înalt grad acea „acuitate a ideilor“ izvorîte dintr-un sfredelitor spirit critic. Fiind o conștiință, crezînd în responsabilitatea cuvîntului scris, creatorul nu e dispus să încheie armistiții, nu face concesii. În definitiv, el știe că sînt în joc întotdeauna — adevărul și dreptatea! Pentru ele luptă cu armele poetului: în fața ochilor ne pune desfășurări de picturi murale, spectrul catastrofei la care ar putea duce dezumanizarea: „Pe un șleau desfundat / trec de-a valma / martiri, eroi și tirani. / Un pupitru înalt / din cremene fulgerată / scapără amenințări. / Și o mare ninsoare incoloră (...) Prin ceață văd orbi îndîrjiți / cu carnea neagră, de piatră, / descărcîndu-se încet...“ *(Neantizare)*. Poetul își avertizează cititorii asupra primejdiilor ce pîndesc condiția umană, pierderea simțului proporțiilor, debusolări etice și morale incompatibile frumosului și dreptății: „Zugravi mătură cioburi / și le lipesc migălos / pe false vitralii. / Condamnații se împacă / în zori tulburi / cu leproasele țiitoare / ce le țin loc și de mame. // Faust își scrie iarăși / cu sînge trădarea luînd travaliul de la început ...“ *(Bahică)*. Gnomismul „aplicat — cum constata George Călinescu — la poezii de idei cu caracter polemic“, primește în lirica lui Dumitru Popescu un sunet inedit, definitoriu în contextul liricii românești contemporane. Rostirea unei idei declanșează avalanșa... Pentru Dumitru Popescu acesta nu e un ritual intimist, ci o pledoarie sinceră, deschisă „în Agora“. Versul atrage după sine alt vers, poemul creînd această senzație de dialog spontan al poetului cu interlocutorii săi, cu secolul. Utilizînd cu scînteietoare vervă satirică recuzita și mijloacele proprii pamfletului. Dumitru Popescu schițează o galerie cu măști și tipologii din bîlciul veacului. Într-o repede fulgerare de condei trasează profilul caricatural-baroc al demagogului făcînd schime ieftine pe scena epocii: „Actorul — trombon / cu căpățîna mare, rotundă, / de dovleac plin de semințe cărnoase, / declama gutural. / Suna deșteptarea — / cocoșul grăbit mereu ne anunță / oul de aur. / Napoleon de gips / cîștigat la roata norocului! / Îi era bine și cald / în cămașa vopsită strident“. *(Travesti)*. Dar tîrnul aspru al istoriei îl mătură pe cabotin, ca o justiție imanentă a rațiunii și intelectului: „... vîntul aduce profunde îndoieli... / Spărgea castanele de pămînt, / azvîrlea carena corăbiilor / între măselele mării. /Vîntul cu privirile tulburi, / cu gheare murdare și lungi, / înșelat de chemarea clovnului travestit, / venea să-l răzbune pe Hamlet“. Cu ironie bruegeliană ivește magistrala tipologie din poezia *Călării*. E o sarcastică scrutare retrospectivă, urmărind schimbarea de costumație, de la „Omul cu glugă“, la cel „ascuns în cuirase“: „Călăul s-a prelins / în sine — / scoică de mare / mînată de val către țărm. / S-a ascuns în cuirase / de bronz, de granit și de aur / cu gesturi și priviri de apostol. / Nu mai primește / cinstita simbrie — / ca tăietorii de lemne, / ca spărgătorii de piatră“.

În toate cele patru cicluri ale cărții (*Conspecte*, *Panoptic*, *Ecorșeuri*, *Mulaje*) e sesizabilă o anume unitate de atmosferă. Interesat de relațiile dintre idei, Dumitru Popescu nu se abandonează speculațiilor. Poeziile sînt o continuă pledoarie, construite cu o meticuloasă logică interioară. Dar, *lucrul*, cuvîntul, nu-si pierde savoarea, în estetica poemului, discursul e spontan, versurile avînd o mare cursivitate, de torent lăsîndu-se în voia și plăcerea curgerii sale îndîrjite.

Mai există în această carte o specifică voluptate a observatorului lucid pînă la melancolie. De aceea i se întîmplă să cutreiere în stilul vînătorilor lui Hemingway savanele, mîngîind cu fior,

„frunzișul galben“ al coamei leilor, „mușcînd de ureche“ un tigru de Bengal, alintînd fără teamă blana de felină a timpului, care trage „cu laba ghilotina din iarbă“ *(Neauzit)*. El crede în menirea majoră a poetului; crede că poemul poate influența sensibilele echilibre, politice și social-istorice.

Într-adevăr, „raza de cobalt“ poate fi emanația care ucide, dar prin metafora razei nevăzute, poetul coboară pînă în miezul lucrului, al cuvîntului însuși. Ca poet angajat el îi cunoaște puterea. De aceea polemica țintește perfida politică a măsluitorului de cuvinte: „Acuzatorii scuipă cuvinte mutilate / și-un murmur de durere și de spaimă / plutește în aerul fierbinte, rîncezit / Cuvinte fără cap, fără picioare, fără trup / se prăvălesc din negrele celule. / Vacarmul sălii de tortură / izbește timpanele călăilor / ca un ocean în hulă“. *(Ritual)*. Mutilarea cuvîntului e deci falsificarea adevărului. Rod și expresie a umanității, cuvîntul, ca *lucru*, element primordial, are putere de cosmos, de ocean, de-a înghiți impuritățile: „Gîngavii prunci bătrîni / ce trebuiau să cucerească lumea / prin cuvîntul dat / lent se scufundă / în sîngele-i fără culoare, / răzbunat“. Un aer oceanic, pur, rămîne deasupra orizontului. În accepția poetului, prințul Hamlet se putea sinucide cu o idee, sau, cu o „rază de cobalt“ . . .

Poemele lui Dumitru Popescu sînt ale unui revoluționar consecvent. El folosește acel avantaj al poemului de a stîrni emoție și neliniște. De aici puterea de incitație a versurilor! Chiar cînd privește spectacolul istoriei prin lentila unei lacrimi, poetul își întinde arcul polemic în apărarea celui care suferă. În spațiu liric poziția sa desemnează un profil vertical, de șocantă și singulară originalitate.

MIRCEA VAIDA

Constantin Chiriță

S-a născut la 12 martie 1929, în comuna Ibănești, județul Vaslui.

Studii universitare în domeniul politehnicii, neterminate.

A debutat în 1949, cu nuvela Matei Ion a cucerit viața.

Opera: Matei Ion a cucerit viața, *nuvele, 1949;* Întîlnirea, *roman în două volume, 1959;* Oțelul, *roman, 1960;* Pasiuni, *roman, 1962;* Cireșarii, *ciclul de romane scris între 1956—1968:* Cavalerii florii de cireș; Castelul fetei în alb, Roata norocului, Aripi de zăpadă, Drum bun, ciresari. Trilogia în alb. *ciclu de romane:* Trandafirul alb, Pescărușul alb, Îngerul alb, *1969—74.*

Referințe critice: *Marian Popa,* Dicționar de literatură română contemporană, *1977; Radu Săplăcan,* Constelația „Cireșarilor“, *în „Tribuna“, nr. 22 din 31 mai 1979.*

Unde se petrec acțiunile din cărțile pentru copii? Aventurile au loc în plin real, dar cu preferință pentru locuri exotice, ieșite de sub tutela civilizației și ordinii firești: insula, pădurea virgină, peștera, muntele, ruinele. Locurile sînt „căutate“, dacă nu se află pe hartă, sînt inventate în așa fel încît să dea iluzia plină a realității dar să și ofere un spațiu propice aventurilor neobișnuite. Care poate fi rațiunea acestei izolări? Eroul cărților pentru copii e și el un personaj „real“, neajutat de duhuri sau forțe ale pămîntului și cerului, nu-i ajutat de nimeni, cu excepția scriitorului care-i dă puteri peste calitățile omului obișnuit. Eroul este cu adevărat un Erou. un om cu atribute de excepție. Pentru a-și dovedi înzestrarea Eroul e pus în situații limită, din care Omul nu poate scăpa cu fața curată. Exotismul nu este ales de dragul exotismului, el este mai mult decît un loc, este o forță care stimulează, prin calitatea sa de excepție, forțe excepționale. Locul face parte din mitologia Eroului și deși el este acela care dă personajului „apa vie“, apare, pînă la urmă ca atribut al aceluia.

De la Jules Verne încoace datează convenția eroului-copil. Copii sau adolescenți, eroii ciclului *Cireșarii* au toate atributele Eroului. Au istețimea și inventivitatea lui Ulise și a lui David, pentru a opune forței fizice o forță de semn contrar. Între ei există, pentru ca totul să fie plauzibil, și Eroul simbol al puterii. Aventurile primejdioase prin care trec pun inteligența în marginea acțiunii. Forța trebuie să dezlege atunci ceea ce forța a legat.

Aventura aceasta se asociază cu enigma, e o șansă în plus pentru Eroii copii, căci nu o dată Detectivul din cărțile pentru adulți nu are altă armă decît logica. Cadrul romanelor din cicliul *Cireșarii* e realist, foarte aproape de cronologia „obiectivă", copiii se recunosc în copiii lui Chiriță, după formele vieții materiale și morale. Într-unul din volume ei apar, scoși din ficțiune, într-o tabără de munte, unde sînt recunoscuți a fi personajele celorlalte volume. Timpul lecturii e foarte aproape de timpul real. „Mitologia" cireșarilor destramă iluzia lecturii, eroii vorbesc despre cărțile în care sînt Eroi. Prozatorul se dispensează, în ochii cititorului-copil, de meritul de a fi *creat* personajele și de a fi *inventat* întîmplările optînd pentru calitatea modestă de cronicar, de reporter al unor fapte adevărate. Eroii trăiesc, „minte" frumos autorul lor. Motivația tehnică folosită de alți autori în diferite forme („manuscrisul găsit", povestea „auzită" la căldura unui cămin încins sau în fața unui pahar de vin) a fost posibilă, în cazul *Cireșarilor*, datorită prestigiului de care se bucură, în ochii cititorilor, personajele ciclului. Ele se desprind de autor trăind o autonomie pe care numai personajele ciclului roman-foileton ori ai serialelor TV le mai au față de actori. Personajul înghite creația.

Eroii sînt copii (adolescenți) deținînd atributele copilului „universal", gîndurile lor trebuie să corespundă gîndurilor cititorului, capacitatea de a simboliza nu întrece capacitatea cititorului. Cărțile pentru copii nu sînt niciodată profetice. Aceleași atribute ale cititorului se regăsesc, deformate, în hiperbolă, în erou. Lumea cărților pentru copii se întemeiază pe reveria copilului care

se vede, se proiectează într-o lume adultă pentru propriul acces. Copilul devansează timpul și ceea ce nu poate face el însuși în lumea adulților o fac eroii. Pe această convenție se întemeiază o formă particulară a verosimilului.

Literatura pentru copii și adolescenți urmează o serie de canoane formale extrem de rigide, proprii povestirii orale, mitologiei basmului și legendei. Libertatea de fabulație, inventivitatea, descătușarea multor convenții realiste sînt contrabalansate de un respect fioros al dogmelor poveștii. Autoritatea cititorului-copil este comparabilă cu autoritatea colectivității în literatura populară. Restricțiile nu țin numai de morfologia povestirii ca în basm, ci și de simbolistică și stil. Nici o „normă" nu „anticipează" suita evenimentelor și nu impune obligativitatea absolută a unor funcții, nici nu limitează la modul absolut numărul lor.

S-a spus adeseori, cu o formulă simplistă, că literatura pentru copii trebuie să fie *pe înțelesul* copiilor; dar înseamnă oare aceasta simplitate și claritate?

Dimpotrivă, se știe că imaginația copiilor se definește baroc, e imprevizibilă, proliferantă, manieristă, prolixă. E o lume a metamorfozelor. Nimeni mai mult decît copilul nu iubește într-o asemenea măsură existența ca joc și spectacol. Greutatea scriitorului pentru copii e de a găsi mitologia în simboluri primare mereu înnoite în funcții, căci, dacă reprezentările adultului sînt codificate, acelea ale copilului sînt puternic deformate de subiectivism și creativitate infantilă, proliferantă. Limbajul infantil nu cunoaște legea internă a autoreglării și perpetuarea lui printr-un sistem e irealizabilă.

Scriitorul pentru copii e, prin urmare, creatorul unui limbaj, calitate eminamente estetică, limbaj mereu descoperit, deși același în aparență. Care este limbajul *Cireșarilor?* Cărțile au cunoscut numeroase prefaceri în cursul numeroaselor reeditări. Niște ani buni au trecut de la primii pași ai Cireșarilor și pînă la aventurile din amurgul adolescenței. Cireșarii au calitatea de a închipui, pe vechi matrici de mit, copii contemporani. Universul moral al povestirilor pentru copii se schimbă cu încetineală, deși modificări sensibile se pot descifra de la un secol la altul. Latura pedagogică a cărților pentru copii constă în a propune modele ale Binelui moral și social, schimbătoare. Jules Verne exprimă starea unei colectivități expansive, orgolioasă de nelimitarea geografică ce i se oferă, în sfîrșit, nu numai prin cărți, ci și prin călătorii. Povestirea americană, începînd cu Mark Twain, e mai mult o descoperire de sine. Abia acesta, deși spațiul acțiunii e mai aproape de real, călătorește la gura sobei. America se descoperă în cărțile sale. Descoperă ceea ce era descoperit, căci a trăi înseamnă a vedea cu ochii tăi și-a pipăi. Eroii săi nu sînt cuceritori ai lumii, ci pionieri, ori urmași de aproape ai acelora.

Cireșarii redescoperă lumea aventurosului. Ei sînt copiii jumătății a doua a secolului XX, crescuți grijuliu pe lîngă case, închiși într-un mare ou a cărui coajă îi apără, ca pîntecul matern, de lume. Ei descoperă aventura, romanescul, gustul riscului, o existență de care n-aveau cunoștință. Mitologia casnică întruchipează răul în tot ce e plecare, voiaj (vezi *Emil și detectivii* de Kästner), îndepărtare de casă. Dar Chiriță, punînd în luptă binele și răul, o face prin oameni și nu prin simboluri ale spațiului. Plecarea, îndepărtarea, primejdia fascinează și atrag. Peripețiile sînt praguri ale maturității și încercări în taina inițierii în existență.

Succesul *Cireșarilor* egalează succesul celor mai populare cărți pentru copii, semn incontestabil de „clasicizare" în acest gen. Cititorii lui Constantin Chiriță fac ei înșiși reparația care, în plan critic, se impune, desemnîndu-l pe creatorul Cireșarilor între autorii preferați, „clasici" ai genului, act mereu amînat de o critică timorată parcă de modelul celebru al lecturilor faimoase sub zodia cărora și-au petrecut copilăria. Poate că voi explica cîndva procesul de stabilire a valorilor prin educația lecturilor infantile. Poate că și Mark Twain ori Lewis Carrol, cu toată știința acestuia din urmă, cu tot realismul celui dintîi ne-ar apare la maturitate „puerili" dacă n-ar exista, despotică, amintirea primelor lecturi. Dar cum nimeni, probabil, dintre literați nu trece prin copilărie fără a citi cărțile mari ale vîrstei, nu va exista niciodată o mărturie sigură asupra acestui lucru.

VAL CONDURACHE

Titus Popovici

S-a născut la 16 mai 1930, în Oradea.

A absolvit facultatea de filologie a Universității din București, în 1953.

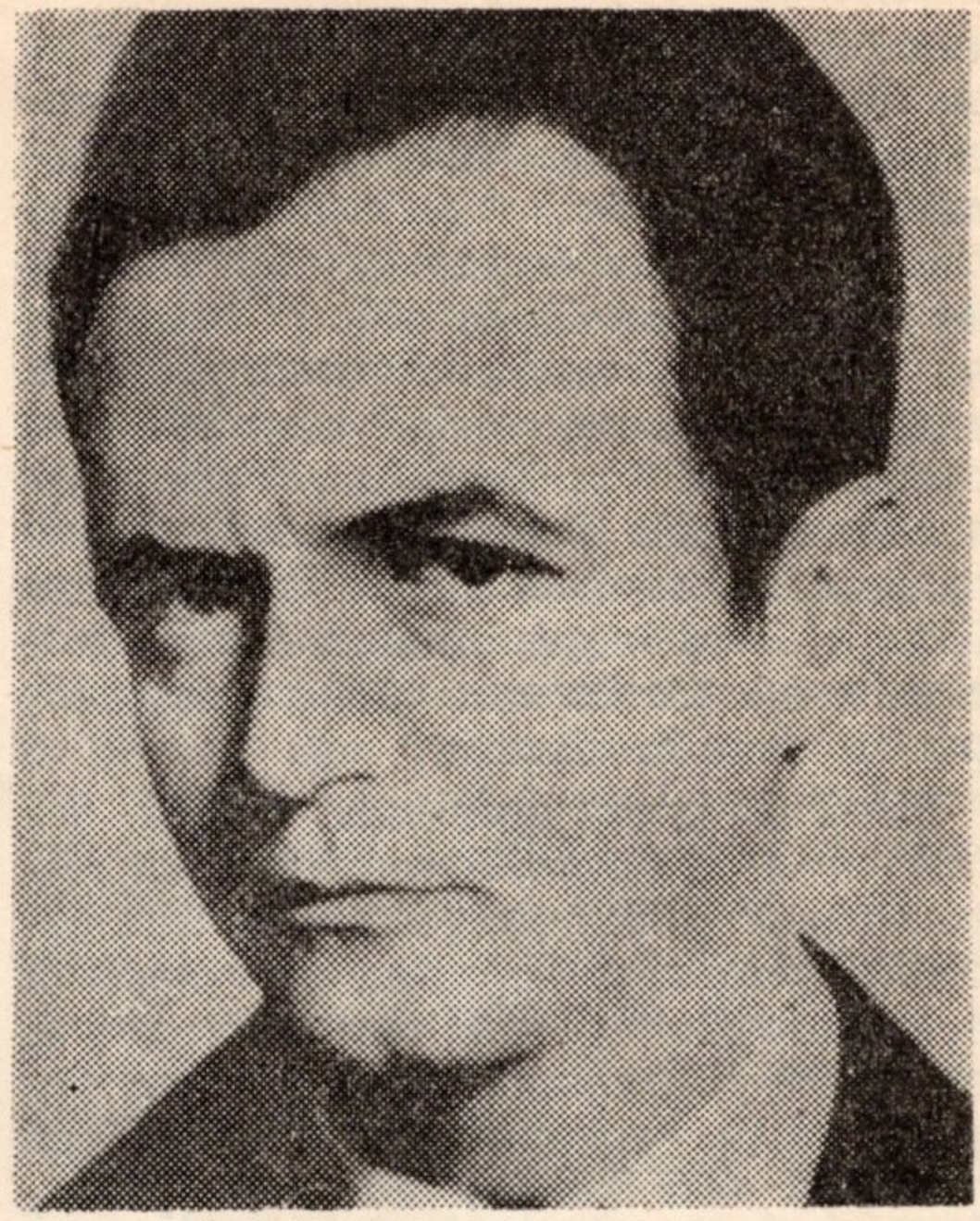
A debutat în revista Viața Românească, *în 1950, cu povești scrise în colaborare cu prietenul său din tinerețe, Francisc Munteanu.*

Teatru: Passacaglia *1960;* Puterea și adevărul *1973.*

Scenarii cinematografice: Valurile Dunării; Dacii; Columna; Puterea și adevărul; Mihai Viteazul; Atunci i-am

condamnat pe toți la moarte, Pe aici nu se trece *etc.*

Referințe critice: *Ion Vinea*, Prozatori contemporani, *1961; G. Dimisianu*, Un destin literar, *în* România literară, *14 iunie 1971; Ion Marcoș*, Titus Popovici, *în* Tribuna, *nr. 51 din 21 decembrie 1972.*



Străinul, prima dintre cărțile memorabile ale lui Titus Popovici, apare în 1955 și pune în evidență, deodată, extraordinara capacitate a unui tînăr de a polemiza; nici vorbă că unul dintre maeștri care trebuie puși în cumpăna îndoielii și a contestației, e însuși Camus. Viața nu e „absurdă", lumea nouă este cea care dă sens vieții; căile tînărului Andrei Sabin și ale prietenilor săi ar ilustra felul în care *lumea nouă* o învinge pe cea veche. Ideea de construcție a lumii noi este analizată mai tîrziu, într-o piesă memorabilă, *Puterea și adevărul*, inițial scenariu de film. Textul lui Titus Popovici a făcut modă așa cum modă a făcut la vremea apariției lui și *Străinul*, așa cum a făcut și *Setea;* neobișnuita capacitate a autorului de a vibra în fața adevărului, rostit patetic, cu o energie ce nu o dată deformează liniile subțiri ce adăpostesc figura unui personaj, a unei idei, dă personalitate unei inteligențe în atac. Puternic scriitor obiectiv în *Setea*, Titus Popovici pune în valoare, așa cum puțini au reușit, un topos: *lumea nouă*, dar nu în afara unor precise determinări ale „lumii vechi"... De la Mitru Moț, țăranul „lumii vechi", scriitorul analizează felul de a exista al unei lumi: felul de a reacționa „la nou" al unei colectivități. Interesanți „ctitori de istorie" sînt în cărțile lui Titus Popovici intelectualii, niciodată prea iubiți; lecturi din Malraux (sau să fie doar „spiritul veacului" care îndeamnă spre așa ceva?) sînt puse la contribuție în comentarea raportului acțiune-interacțiune-participare-stearpă visătorie.

Mare speranță a prozei românești numit în 1958, Titus Popovici a devenit, între timp, un foarte activ scenarist. Am putea afirma: cel mai important scenarist al nostru. Cele două romane ale sale au rămas izolate într-un deceniu eroic. Opere clasice ale literaturii noastre noi, cu neîmpliniri ce aparțin unei epoci (unei epoci în care prisoseau cărțile alcătuite după schema „Mitrea Cocor" sau după schema „Oțel și pîine" sau după modelul „Trandafir de la Moldova", ele la rîndul lor preluînd modelul „Pămînt desțelenit" sau modelul „Cimentul"), de o originalitate ce, dacă nu sfidează schemele prestabilite, ne face să uităm de ele, *Străinul* și *Setea* au cunoscut perioade de glorie și ani de uitare, momente de atenție a comentatorilor de literatură și — cum să spunem — crize de prețuire. Reeditările celor două cărți au demonstrat că ele rămîn, că aceste opere aparținînd foarte tînărului romancier se pot reciti și azi cu folos nu numai pentru cel ce analizează evoluția literaturii noastre noi, ci și pentru cel preocupat de stabilirea unor repere de istorie literară. În cadrul romanului ardelenesc de tip social, *Străinul* dar mai ales *Setea* reprezintă importante răscruci. Prelungitele ecouri ale ultimului au sporit sîrguința romancierilor într-o direcție negreșit fertilă prozei noastre.

Vom arăta altundeva ce îi datorează lui Titus Popovici o seamă dintre pro-

zatorii români de azi; aici vrem doar să precizăm că *Setea* este romanul ce reprezintă veriga de legătură dintre literatura lui Slavici, Agârbiceanu, Pavel Dan și Ion Lăncrănjan (cel din *Eclipsa de soare)*, Radu Ciobanu (cu *Crepuscul)* sau Mircea Micu (cu *Patima).* Nu am omite din această verigă esențială nici romanele lui Ion Brad sau Vasile Rebreanu (cel din *Casa).* Și exemple foarte numeroase (riscînd fie să supraliciteze filiații, fie să le minimalizeze, prin proclamarea unor înrudiri „întîmplătoare") pot fi aduse în discuție.

„Citind" proza ardeleană clasică, *Setea,* carte ce dezvoltă secvențe din *Mitrea Cocor* (temă obligatorie pentru deceniul șase) este simultan un *roman al evenimentelor* și un *roman-cercetare;* cu multe răspunsuri, poate pripite, dar și cu multe secvențe care *există,* lîngă momente din *Ion* sau *Pădurea spînzuraților,* ca un comentariu al acestora. *„Citind" Mitrea Cocor, Ion, Pămînt desțelenit, Setea,* facilitează drumul scriitorului român al deceniului șapte către o literatură fără artificialitate și idilism.

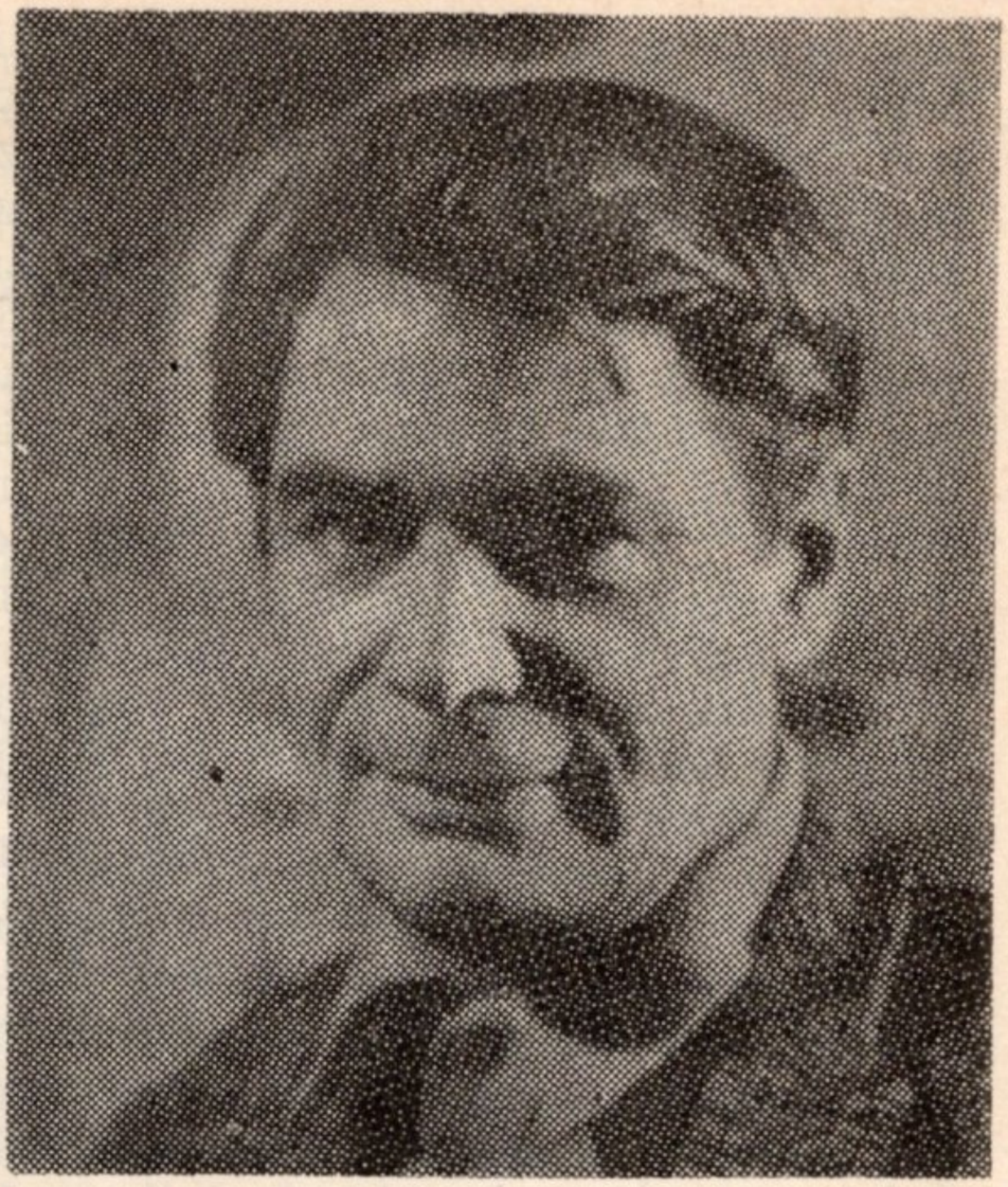
Dacă ni s-ar cere să facem portretul scriitorului născut în Revoluție, ne-am opri (noi) asupra lui Titus Popovici. (Am fi ales numele lui Labiș, dacă acesta ar fi avut biografie). Și acest portret exemplar ar porni de la constatarea că totul în cariera scriitorului e grăbit, sosit cu un ceas mai devreme, posibil doar în anii marilor răscruci ale timpului. La 20 de ani, scriitorul e pus să vegheze soarta teatrelor, la 25 e autorul unui amplu roman, la 28 se numără printre cei mai importanți scriitori ai literaturii noastre noi, laureat al Premiului de stat. Succesul sosește fulgerător, tînărului scriitor i se consacră foarte întinse studii, el însuși fiind considerat un reper în acești ani ai tinereții sale literare. Scenariile sale traversează grăbite întreaga noastră istorie, autorul specializîndu-se, re-specializîndu-se în epoca lui Decebal sau a lui Mihai Viteazul; tragedii, comedii, dar mai înainte de acestea, suflul epopeic; necontenita agitație supusă mișcării sigure, nestăvilite a *Istoriei.* Ea ar fi subiectul unic al întregii opere a lui Titus Popovici. *Dacii* sau *Columna, Mihai Viteazul* sau *Puterea și adevărul, Valurile Dunării* sau *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* nu sînt negații ale romanelor citate mai înainte, ci prelungiri ale unor preocupări mai vechi; o serie de declarații, de memorii (căci scriitorul nu a ezitat să-și publice memoriile, pagini remarcabile, prea repede întrerupte și uitate într-o revistă de provincie) ni-l arată din copilărie atras de istorie, versuri eroice, scrise în anii elanurilor juvenile alcătuindu-se ca un amplu proiect literar. În adolescență, scriitorul ar fi vrut, ambițios și tenace, să umple marile schelării ale (am zice noi, azi) epopeii naționale; la maturitate scrie *scenarii,* angajat în realizarea unor filme de imediată necesitate. Nu este cazul să prelungim, aici, această idee ce se cere a fi totuși enunțată: nu perspectiva auctorială, nu numele, orgolios ridicat de-asupra operei, definește noua etapă a scriitorului, ci *ritmul acțiunii.* repeziciunea cu care sînt cuprinse, în cadrul *operei unice,* etape ale istoriei, personaje esențiale, destine. Simplificînd, filmul esențializează munca romancierului; întoarcerea la vechile unelte (aceasta va fi *Moartea lui Ipu)* va păstra obsesia *imaginilor esențiale.*

Într-un studiu important pentru înțelegerea operei lui Titus Popovici (apărut în anii în care romanul, scăpat din cleștele superlativelor în care îl încolțise critica sociologizantă, trebuia să suporte reevaluări calme), Cornel Regman observa că „*Setea* tocmai aceasta este: un roman eroic-comic, și puțini sînt în Transilvania scriitorii cu o vocație atît de apăsat sarcastică și caricaturală, ca acest fiu al Bihorului".

Caracterizările acestea ar acoperi în bună parte substanța nuvelei *Moartea lui Ipu* — una dintre creațiile magistrale ale nuvelisticii noastre. Confirmîndu-și vocația de scriitor eroi-comic, „fiul Bihorului" dă în numita nuvelă un text complex, în care experiența de scenarist își spune cuvîntul. Carte a suferințelor și a războaielor imaginației, *Moartea lui Ipu* ne oferă o sumă de parabole ce ar avea drept argument *inocența.* Motto-ul nuvelei ar sublinia tocmai *valoarea* acesteia.

Scriitor surprinzător, Titus Popovici a promis, în cîteva dintre „intervențiile“ sale publicistice (sau orale), cărți ale adevărurilor timpului nostru. În așteptarea lor, să observăm că dinamismul afirmării scriitorului îi pune (îi poate pune) în umbră opera, chiar dacă ea este de pe acum „clasică“.

CORNEL UNGUREANU



Constantin Toiu

S-a născut la 19 iunie 1923, în Urziceni, județul Ilfov.

Facultatea de litere și filosofie din București (1946).

Debut în 1958, în Gazeta literară.

Opera: Moartea în pădure, *1965;* Duminica muților, *1968;* Destinul cuvintelor, *1971;* Pretexte, *1973; Galeria* cu viță sălbatică, *1976* — Alte pretexte, *1977.* Referințe critice: *V. Ardeleanu, în* Mențiuni, *1977; C. Regman, în* Explorări în actualitatea imediată, *1978; I. Negoițescu, în* Dicționar. Scriitori români, *1978.*

Cînd, în 1976, apărea excelentul roman *Galeria cu viță sălbatică*, numele lui Constantin Țoiu era cvasinecunoscut. Autorul scrisese pînă atunci o carte de proză scurtă, *Duminica muților*, un roman, *Moartea în pădure* și mai multe cărți de eseistică pe teme culturale curente, dar nimic din ele nu lăsa să se întrevadă marele talent de narator din *Galeria* . . . Romanul a reprezentat de aceea o veritabilă surpriză și critica a consemnat în unanimitate faptul că ne aflăm în fața unui roman de excepție. Ce aduce deci nou volumul în cauză?

Mai întîi, o altă optică în reconstituirea atmosferei și evenimentelor deceniului '50. Mai toate romanele apărute pînă atunci pe această temă erau consacrate dezvăluirii directe a erorilor și exagerărilor comise, punînd accentul pe reconstituirea unor crime, a unor încleștări sîngeroase, dramatice, de un patos eroic și evenimențial indubitabil. C. Țoiu încearcă pentru întîia dată altceva. Pe el nu-l interesează în mod direct confruntările și bătăliile de clasă, ci mai degrabă modul în care o conștiință onestă, dar nesigură, șovăitoare, poate fi marcată de asemenea evenimente. Romanul său este romanul spulberării mitului așa-zisei conștiințe spectatoare, imparțiale, neangajate, cum este cea intelectuală, contemplativă; un roman-dezbatere, un roman-eseu, de confesiune și clarificare, avînd în centrul său un anti-erou, un personaj mărunt si fără simț practic, un fel de Mitică Popescu al lui Camil Petrescu pus în condițiile revoluției, un spectator al istoriei nu un făuritor al ei, o *conștiință deschisă în curs de clarificare*, a cărei obsesie e imparțialitatea. Chiril Merișor, eroul principal al romanului, este un astfel de personaj bine intenționat, dar pe care duritatea mijloacelor folo-

site în epocă îl derutează, îl dezechilibrează, spre deosebire de dușmanii notorii ai revoluției care se camuflează magistral sub fardul unor lozinci de paradă. În cazul său diferența dintre *aparență* și *esență* crează drama. În ciuda onestității sale, el lasă impresia unui ins care nu știe ce vrea, confuz și plin de îndoieli, „un mare zăpăcit, ori un om periculos", cum se exprimă despre el un personaj care-l anchetează, un om a cărui naivitate și candoare pot deveni prostie sau carență ideologică, lipsă de adaptare sau chiar „dorință obscură de autodistrugere". Drama lui este cea a individului onest, pătruns de valoarea libertăților individuale și umaniste, confruntat cu o istorie necruțătoare, grăbită, în criză de timp, nivelatoare și fără simțul nuanțelor. Atentă la colectiv, la mase, ea strivește uneori individul în numele acelorași principii pe care le reclamă (și proclamă) și cel devenit victimă. E o situație la care scriitorul meditase de mult și pe care o găsim expusă în chipul următor în *Pretexte:* „Cred că un asemenea roman care ar îmbina patosul politic — nu declarativ, nu idilic, nu retoric, ci complex și cu adevărat uman și unde înfrîngerea sau eșecul pot fi probe de putere a caracterelor — cred că o poveste de o astfel de natură, așezată în cel mai actual context politico-social, poate depăși prin tensiunea intrigii, prin dimensiunile omenești, documentul sau literatura documentară atît de la modă astăzi și totuși lipsită, în esența ei, de durabilitatea capodoperei literare". C. Toiu a întreprins acest demers, punînd în locul șabloanelor și a facilului umanul, firescul. Căci Chiril nu este de loc un personaj linear, ci de o complexitate derutantă și adeseori imprevizibilă, prin actele sale umane sau prin gîndirea sa vie, scrutătoare, nedogmatică, comprehensivă. La fel ca și Axente tipograful, „copilul orfan al dialecticii", care l-a crescut, el refuză să ia act de dogme, de false declarații, de morală îngustă a unor căpătuiți de moment, pentru a merge la esențe și a sancționa în numele unor principii etice imuabile excesele revoluției, greșelile și, pretinzînd de fiecare dată o mai bună raportare la datul concret. În funcție de această gîndire liberă, nemaleabilă, el intervine în favoarea Retei Mușon cu ocazia unei verificări de partid, își notează cu larghețe gîndurile și părerile cele mai intime într-un jurnal, pe care-l pierde, și care devine apoi cap de acuză împotriva lui. El este un intelectual care se crede liber și ferm în opinii și pe care încrederea nelimitată, dusă la extrem, îl pierde. Aceasta pentru că Chiril are iluzia puterii și proprietății cuvîntului („Tu crezi în cuvinte, ai, pentru cuvinte, un fel de naivitate" îi reproșează Axente), care pînă la urmă îi va fi fatală deoarece chiar *cuvîntul*, prin jurnalul pierdut, va fi principalul martor și acuzator în procesul lichidării lui,, amenințare de care amicii intimi zadarnic încearcă să-l ferească. Unul dintre ei, anticarul Hary Brummer, simbol în carte al universului stabil, constituit ca tradiție și vechime, îl avertizează asupra „inamicei noastre principale" imaginația, asupra pericolului ca aceasta să ne devină dușmană, deoarece „fiecare ins are în el un astfel de punct în care existența apasă nu dintr-odată ci cu o intensitate progresivă, tenace, pe tot «frontul psihic» care la un moment dat se rupe cînd nu te aștepți"; un altul, comandorul, alias inginerul Ștefan Sumbasacu îi vorbea tot mai des de acel „Sigma de rupere" din rezistența materialelor (simbol al prevenirii), după cum Cavadia îi administra morala sa practică, cea a adaptării și a neamestecului, a ororii de orice fel de încurcături: „Nu pretind să fii un luptător; nici nu ești; dar cel puțin să înțelegi necesitatea, afirma el. Libertatea este necesitatea înțeleasă . . . Trebuie să alegi! Un om inteligent n-are încotro. Trebuie să fii rău, succesul, legea succesului e răul, ca să reușești trebuie să fii detestat . . . bunătatea te pierde, ai de ales între una și alta". Cu toate aceste avertismente — și există în carte o întreagă strategie a simbolurilor primejdiei și împotrivirii — Chiril se îndreaptă cu pași hotărîți spre pierzanie. Găsim la el o adevărată vocație dostoevskiană a damnării (de unde și trăirea de-avalma a unor experiențe erotice cu fosta lui acuzatoare, Luisa Gronțan, sau cu protejata sa în suferință, Reta Mușon), o solidarizare cu cei în suferință, o perma-

nentă vocație de victimă, o „prezumție de vinovăție“ care îl apasă, cum spune Brummer și care îi marchează din capul locului destinul. Romanul lui C. Țoiu poate fi considerat în acest sens romanul *formării conștiinței de victimă a eroului*, și a înregistrării evenimentului de către memoria colectivă (Galeria).

Ca și romanul lui Malcolm Lowry, *La poalele vulcanului*, romanul lui C. Țoiu are o simbolistică mult mai bogată decît la prima vedere. El poate fi citit la mai multe nivele de lectură și suportă mai multe interpretări, întreaga sa rețea de semne și simboluri putînd fi desprinsă greu doar la prima lectură. La mijloc stă și construcția bogat eșafodată a cărții, constituită dintr-o rețea de semnificații legate prin simbolul *Galeriei*, adică al *confesionalului*, a spovedaniei. Galeria este un *topos* al mărturisirii, un loc către care duc și de unde se desfac toate firele și țesăturile cărții, un depozitar de evenimente, sentimente, meditații și comentarii. Prin prezența în centrul său a infirmului Isac, care primește, colportează și amplifică știrile, aceasta capătă semnificația unui comandament viu, mobil, în permanentă schimbare (centru al narațiunii). Membrii Galeriei, ai „Echipei trecătoare prin lume“ sînt nu numai în posesia virtuților pe care cei doi „cavaleri ai furtunii“, cei doi cercetași, Chiril și Cavadia, cele două fețe (forțe) diferite ale modului de a elabora istoria, le propun acestora spre dezbatere, dar și a textului deja scris al lui Chiril, pe care ei îl comentează, îl trăiesc și-l îmbogățesc mereu (sursa de referință). Ei sînt ceea ce se cheamă „conștiința Galeriei“, adică conștiința opiniei publice care n-a încetat să înregistreze și să judece tot, chiar dacă sentința finală e deocamdată amînată. Într-o vreme în care amenințarea trecutului este încă prezentă (imixtiunea neașteptată în cîmpul realității a fantasticului, prin prezența obsedantă a acelui general, statmajorist, mărșăluind spre o țintă invizibilă), într-o vreme în care „nesiguranța, vina, autosuspectarea născută din absența blîndeții, remușcarea, cine știe, ori poate luciditatea împovărătoare“ (prezența teroristă a caietului), omului nu-i rămîne ca șansă a perpetuării decît dovedirea nevinovăției prin moarte. E ceea ce face Chiril, pentru ca totul să poată redeveni curat, „ca după potop“.

Desigur importanța cărții lui C. Țoiu nu stă numai în simbolistica de bună calitate, ci și în construcția riguroasă a cărții, în scrisul de fină intelectualitate și discursivitate a narațiunii, în bogatele ei interacțiuni sociale, în galeria vie de tipuri. Pe lîngă Chiril și Cavadia, sînt de reținut personaje ca Georgeoiu, directorul jovial de editură, cele trei ipostaze ale damnării feminine: Reta, Luisa și Praxiteea, apoi martorii acestui proces, locotenentul Roadevin, Comandorul și Izot, copilul minune din Deltă, Popa Calist, episcopul Vintilescu, „Doamna de Fier“ etc., toate bine conturate, seducătoare, credibile. Prin ele, C. Țoiu ne pune în față o viață gîlgîitoare și ciudată, plină de farmec și pitoresc, de un realism viu, nedogmatic, la fel ca acela pentru care pleda scriitorul sudamerican invocat de el într-un loc, în roman.

MIRCEA POPA

Nicolae LABIȘ

S-a născut la 2 decembrie 1935, în comuna Poiana Mărului, județului Suceava. A murit la 22 decembrie 1956, în București.

Școala medie la Fălticeni și Iași. Urmează cursurile Școlii de literatură „Mihai Eminescu" din București (1952—1954). Se înscrie apoi la Facultatea de filologie din București, secția de literatură și critică literară.

Debutează cu poezie în ziarul *Zori noi* din Suceava (1950).

Opere: Primele iubiri, *1956;* Lupta cu inerția, *1958;* Primele iubiri, *prefață de Paul Georgescu, 1962;* Sînt spiritul adîncurilor, *ediție comentată de Gh. Tomozei, 1971;* Primele iubiri — Premiers amours, trad. în franțuzește de Aurel Georgescu Boești eanu, cu un cuvînt introductiv de Tudor Vianu, 1974. În afară de limba franceză, poezia lui Nicolae Labiș a fost tradusă în limba maghiară (de Kányádi Sándor) și în germană (Lotte Berg și Else Kornis).

Referințe critice: *Gheorghe Tomozei,* Moartea unui poet, *1972; Lucian Raicu,* Nicolae Labiș, *1977; Ion Oarcăsu, în* Prezențe poetice, *1968; Petru Poantă, în* Modalități lirice contemporane, *1973.*

*

Unii comentatori sînt de părere că în poezia lui Nicolae Labiș se pot distinge două etape bine conturate. Cea dintîi, bineînțeles, ar fi etapa „primelor iubiri": o poezie bazată pe amintirile vîrstei fragede, pe impresii de copil precoce care-a cunoscut dramele războiului și ale secetei postbelice, strat aluvionar puternic, din care sondele minții și ale inimii au scos la lumină imagini și mărturii despre fragilitatea destinului uman. Labiș are, întradevăr, darul *poeților martori* — acela de-a transpune viața în poezie. La o primă vedere, lirica lui pare oglindă fidelă, în care existența se răsfrînge în mărime naturală. Copilul observă și înregistrează totul, cu o vigoare a detaliului realistic ieșită din comun.

Moartea căprioarei aparține prin excelență acestei faze realistice, alimentată de observații și amintiri concrete, dar — fapt esențial — ridicată în planul vizuinii: „Pe-o nară pușca tatii scoate fum. / Vai, fără vînt aleargă frunzarele duium! / Înalță tata foc înfricoșat. / Vai, cît de mult pădurea s-a schimbat! / Din ierburi prind în mîini fără să știu / Un clopoțel cu clinchet argintiu . . . / De pe frigare tata scoate-n unghii / Inima căprioarei și rărunchii".

Finalul poeziei sugerează excelent lupta dintre instinctul de conservare și sentimentul ireparabilului care s-a produs prin moartea căprioarei. Învinge foamea și somnul teluric: „Ce-i inimă? Mi-i foame! Vreau să trăiesc și-aș vrea . . . / Tu, iartă-mă fecioară, — tu căprioara mea! / Mi-i somn. Ce nalt îi focul! Și codrul, ce adînc! / Plîng. Ce gîndește tata? Mănînc și plîng. Mănînc".

A doua etapă ar cuprinde lirica de idei, născută sub semnul „luptei cu inerția", cînd poetul urmărește „curatul sunet al perfecțiunii" prin severe decan-

tări sufletești și prin îndrăznețe sondaje în istoria speței umane: „Ne-am închegat din ape și din foc, / Ne decantăm în straturi sociale. / Se-adună tot mai harnic la un loc / Azbest cu-azbest, metale cu metale. / / Nutrim un vis și năzuim spre el, / Noi, fauna semeață a furtunii. / Să sune dintr-al nostru viu oțel, / Curatul sunet al perfecțiunii" *(Geneza)*.

Apărînd în perioada poeziei „obiective", care s-a experimentat la noi fără succes multă vreme, asemenea versuri puteau să-și revendice dreptul la nemurire, ca și meditațiile despre *dilema* și *regenerarea „omului comun"* (termeni specifici pentru această fază confesiv profetică). Ele au și provocat o anumită resurecție în rîndurile tinerilor poeți, determinîndu-i să treacă mai repede la o lirică meditativă, de prospecțiune sufletească adîncă și temerară.

Cele două faze amintite corespund, fără îndoială, unei evoluții firești, dar nu acoperă și nu definesc ethosul poeziei lui Labiș văzută în unicitatea ei surprinzătoare. Fiindcă, indiferent de sfera problematică sau de nivelul artistic al imaginii, există în volumul *Primele iubiri*, ca și în *Lupta cu inerția*, o notă comună definitorie: poetul aspiră încă de la început la supunerea estetică a lumii, are în minte imagini și forme dintr-o posibilă epopee silvestră, devenită cu vremea „comedie umană" prin accentuarea laturii speculative și problematice a mesajului poetic.

Prima „secvență" a epopeii ni-l arată pe Labiș în ipostază de faun tînăr, abia ieșit din beznele pădurii: „Tu urci din șesuri, din orașe vii, / Și-n suflet porți neliniști citadine. / Eu m-am desprins din munții vineții, / Cascade vuitoare port în mine" *(Locuri și întîmplări*, 1).

Codrul își trimite chemările misterioase pe vînturi și pe ploi, pe frunza galbenă care cade îmbiindu-și miresmele. Pădurea „asudă cu aburi groși", bunele „ploi întunecoase" „au luminat pămîntul cu-nverziri", din atingere cu natura omul poartă în inimă „roiuri de lumini" și „albe purități de iarnă caldă". Seara străvezie este dominată, ca și la Eminescu, de luna blîndă, simbol feminin voluptuos și rece, ca o flacără albă: „Prin arborii de plumb își cerne luna / Lumină deasă-n aerul fluid. / La marginea poenii luminoase, / Pe care-n ziduri codrii o închid, / Pîrîul unde vinete-și frămîntă / Sub scoarța dantelată migălos / Și-n cadențări neregulate cîntă / Acestui dans sălbatic și duios, / Întreaga vale-n cînt o înfioară, / Ca pe-o cutie-albastră de vioară / Își tremură pe nevăzute strune / Cu gîlgîit bulbucii suferinzi, / Și-n copci deschide-a apelor oglinzi, / Sub alba sărutare-a sorei lune" *(Locuri și întîmplări*, 5).

Puteau oare să lipsească, din această epopee silvestră, momentele de iubire animalieră, „dansul mut" al vietăților carpatine? Iată-le surprinse în momente de complicitate amoroasă, sub aceeași „albă sărutare-a sorei lune": „Dansînd trec prin poiana luminată, / Se depărtează-n trap prin munții grei / Și-n urmă-n dîră lungă se înșiră / Stîrnitele copitelor scîntei. / Numai izvorul singur a rămas / Cîntările de dragoste să-și sune / Și să-și deschidă între copci oglinzi / Sub alba sărutarea-a sorei lune" *(idem)*.

Obsesia *lunei albe* este eminesciană, ca și muzica somnolentă, adormitoare, ce cuprinde treptat peisajul crepuscular. Pe fond eminescian se altoiește, însă, o notă de virilitate absolut originală. Labiș nu ascultă numai muzica pădurii, murmurul apelor, ci și glasul obscur al instinctelor, trepidația sîngelui înfierbîntat. Pămîntul nu-i oferă numai miresme, ci și rugini, boli ascunse care-l macină tragic, din adîncuri insondabile. Poezia lui îmbină nuanța moale mătăsoasă, cu tonul aspru, viril, țîșnit pieziș, la un pas de imprecație sau de blestemul profetic. Ochii tînărului poet, de regulă triști, melancolici, aruncă din cînd în cînd priviri cu luciu metalic, necruțătoare, care despică materia în două, căutînd înțelesul ultim, tîlcul suprem al zbaterii umane.

Emancipîndu-se treptat de influența lui Eminescu, Labiș devine „spirit al adîncurilor", zeitate ambiguă: „Eu sînt spiritul adîncurilor, / Trăiesc în altă lume decît voi, / În lumea alcoolurilor tari, / Acolo unde numai frunzele / Amăgitoarei neputinți sînt veștede.../Din cînd în cînd / Mă urc în lumea voastră / În nopți grozav de liniștite și senine / Și-atunci aprind mari focuri / Și zămis-

lesc comori / Uimindu-vă pe cei ce mă-nțelegeți. / Apoi cobor din nou prin hrube trudnice / În apa luminoasă, minunată. / Sînt spiritul adîncurilor, / Trăiesc în altă lume decît voi". *(Sînt spiritul adîncurilor).*

Din această străbatere imaginară a straturilor suprapuse care formează lumea, poetul se întoarce sensibil îmbogățit; are acum intuiția unui proces de evoluție în spirală a omenirii. „Lupta cu inerția" este, în fond, o lucidă cunoaștere a faptului că omul se anulează pe sine cu fiecare treaptă („spirală") nouă; în viziunea poetului, viața este ardere continuă, dureroasă trunchiere, tragic dans peste cenușa imaginilor anterioare. Trecînd de la contemplarea directă, peisagistică, a lumii, la scrutarea condiției umane, Nicolae Labiș nu străbate o simplă etapă evolutivă, ci își rotunjește și-și amplifică viziunea inițială; epopeea lui silvestră devine cîntec de biruință a ființei umane, întregită mereu prin experiențe intime și sociale. Ținta supremă este absolutul, puritatea deplină a „cerului" interior: „Zboară-n seară șoapta clară / Sufletu-mi freamătă ca o vioară, / Și totuși ceva mai lipsește. Flămînd, / Inima încă îmi bate, cerînd, / Dar lumea sufletului mi-i asanată, / Cerbii printr-însa tropotă-n ceată, / Sună sub soare și lună, mereu / Clopotul limpede-al cerului meu" *(Spre fericirea personală).*

Cum toată poezia lui Labiș este o tensiune și o smulgere din concret, chiar atunci cînd folosește descrierea și evocarea, limita ei de sus atinge extazul, incantația genuină, starea deplinei contopiri cu muzica sferelor, cum ar spune Edgar Poe; atunci, lumea văzută își pierde conturul, formele și materialitatea, devenind fluidă, legănătoare, geometrie stranie și muzică adormitoare, ca un narcotic: „Azi sînt îndrăgostit. E-un curcubeu / Deasupra lumii sufletului meu. / Izvoarele s-au luminat și sună / Oglinzile ritmîndu-și-le-n dans, / Și brazii mai vuiesc fără furtună / Într-un amețitor, sonor balans, / În vii vibrează struguri străvezii — / Cristalurile cîntecelor grele — / Și stropi scăpărători de melodii / Ca roua nasc în ierburile mele. / Eu curg întreg în acest cîntec sfînt: / Eu nu mai sînt, e-un cîntec tot ce sînt: *(Primele iubiri,* 1); sau: „Nemișcat dansam, și-n mine / Ea-n același trup dansa, / Se sorbea în lungi dulbine / Ori în trîmbe se-azvîrlea. / Era rupere barbară / Dinăuntru în afară, / Izbucniri de fum și sori — / Și-n tenebrele cețoase / Cred că fața-mi lepădase / Linii, curbe și culori" *(Marină).*

ION OARCĂSU

Fănuș Neagu

S-a născut la 5 aprilie 1932, în comuna Grădiștea — de — Sus, județul Brăila.

Liceul militar la Iași și Cîmpulung Muscel (1942—1948). Școala pedagogică la București și Galați. Școala de literatură „Mihai Eminescu" (1951). Facultatea de filologie la București. A debutat în Tînărul scriitor *(1952) cu proză scurtă.*

Opere: Ningea în Bărăgan, *1959;* Somnul de amiază, *1960;* Dincolo de nisipuri, *1962;* Cantonul părăsit, *1964;* Vară buimacă, *1967;* Caii albi din orașul București, *1967;* Îngerul a strigat, *1968;* Echipa de zgomote, *1970;* Casa care se leagănă, *1971;* În văpaia lunii, 1971; Frumoșii nebuni ai marilor orașe, *1976;*

Referințe critice: Al. Oprea, Mișcarea prozei, *1967; G. Dimisianu,* Valori actuale, *1974; Aurel Martin,* Metonimii, *1974; Dumitru Micu,* Periplu, *1974.*

Fiecare cu Isarlîkul său... Fănuș Neagu pune degetul pe Brăila și ne spune: aici s-a născut Chira Chiralina, aici — Panait Istrati. Pe o astfel de hartă, cu cetăți și cercuri mitice are putere de vis — Brăila. Din fosta raia oglindită în undele Dunării, cu ziduri unse de var și soare, se întinde azi mitul exotic. Altă putere e aceea a

apelor care fac din oraș o vamă și un port spre Levant. Sîntem, firește, în plin spațiu poetic.

Dobrogea — de la Dunăre la mare și cîmpia de la munți la Dunăre — iată spațiul peregrinărilor personajelor din *Îngerul a strigat*. Dar în conștiința năstrușnicului Mohreanu, eroul lui Fănuș Neagu, teritoriul acesta echivalează cu universul: e în sinea lui, acolo, lumea întreagă, cu toate ale ei. Aceasta e scena, iar timpul e cel catastrofic, al celui de-al doilea război mondial. Și totuși, în narațiunile lui Mohreanu, războiul se aude doar ca un ecou ireal, e un flagel impersonal a cărui prezență rămîne ascunsă, dar amenințătoare. Realitatea e bizară, pentru că nu e descrisă o lume care neapărat a existat, ci, una care ar fi putut exista, posibilă, sau bănuită atunci cînd omul e dispus să vadă în spatele evenimentelor un joc. Jocul are de obicei o tensiune extatică, el pare uneori burlesc, alteori comic, cînd exaltînd urîtul pînă la grotesc, cînd glumind sincer, totdeauna redat în gesturi clasice și în metafore groase. Fănuș Neagu trîmbițează și bate tobele... Eroii lui se complac jocului, îl gustă și se prefac a crede în el, ca în realitatea însăși. Berechet povestește despre năzdrăvăniile unui copil, Neicu: „Lu tata îi plăcea vinu. Aide, țățică, să-l ducem nițel la butoi în cramă să miroase cepu". Berechet, om în toată firea, mărturisește că s-a lăsat prins în această originală înscenare: „Vorbea așa de-ți venea să-i bei apa din gură, și-am intrat și eu în joc". De fapt, toți intră în joc. Aici orice lucru spus e o exagerare a faptului întîmplat în realitate. Ce altceva, decît un teatru al „iertării" e și ritualul scoaterii crucii din Dunăre în ziua de Bobotează. Dacă un lucru în realitate are un contur pătrat, ei bine, atunci Fănuș Neagu va jura că forma lui e aceea de romb. Acesta e de altfel secretul metaforic al scrisului său. Alegorizant și hiperbolic în fantezie și limbaj, Fănuș Neagu înscrie în literatura ultimilor ani o prezență barocă. Cutremurul din '40 e pentru Berechet ocazia unui joc extatic de mari dimensiuni, adevărată priveliște apocaliptică în care presiunea vizionară are ceva din fascinația stihială a pîlniei Maelströmului, din fantastica narațiune a lui Poe.

Sugestii demonice ale romanului gotic, superstițioase și oarecum suprarealiste, zugrăvește în momente de exaltare, Caramet: „Toamna în noaptea de Sfîntă Măria Mică, ies din adîncurile mării toate corăbiile scufundate, morții trec la cîrmă, le pun pe linia de plutire și năvălesc ca smintiții peste pescarii care n-au avut vreme să tragă la uscat".

În zorii geroși se ivesc pe podul Brăiliței cei trei crai, așii de pică ai lumii interlope, Mesinger, Stan-Vrăjitorul și Îngerul. Fănuș Neagu a vrut să ne dea și el modelele unor „crai", ai unei lumi pitorești, crai de drojdie și ambrozie, demonii miturilor de veche mahala, descendenți degenerați ai marilor „hoți ai Brăilii" ... În condițiile urbei capitaliste se nasc astfel de exemplare hibride.

Să ne amintim însă că volumul se deschide prin pomenirea hoților de cai, Costică Gurafoii din județul Ialomița și Țulea Fălcosu care fura pe teritoriul dintre Călmățui și Dunăre. Aceștia sînt briganzi rustici, nu însă tipuri „clasice" de tîlhari, deoarece Țulea — de pildă — sfîrșește de moarte bună, ca onorabil proprietar la București, al unui grajd de curse. Oricum, cei trei de pe podul Brăiliței au în ei pecetea unui amurg fără scăpare. Sînt și ei demodați, ca de altfel obiceiul anacronic (raportînd faptele la realitățile anilor 1941—42) al scoterii crucii din copca Dunării. Totul

e din nou un joc — înțelegerea tacită între negustorimea bogată a orașului, poliție și biserică, de a păsui în ziua de Bobotează suflarea hoețască. Ne prefacem, ca cititori, a crede că era posibil ca afaceriștii brăileni să cumpere pe bani grei bunăvoința Siguranței. Să nu uităm că țara și Lumea se aflau în plin cataclism, că se murea pe front, se bombardau cetățile, se distrugeau destine și colectivități. Ficțiunea lui Mohreanu, cel care povestește, plasează Brăila în afara momentului istoric; Ia Brăila sună războiul; sună ca un zvon, la Brăila e posibil „jocul". Firește, e o Brăilă de iluzie pe care o acceptăm grație imperativelor speciei narațiunii. În cele 24 de ore „sfinte" ale armistițiului, „capitala barbutului" de pe țărmul dunărean pare o forfotă pitorească scoasă din amintire, western balcanic cu vagi răbufniri turco-fanariote, icnind din istorie cu măscări și culori levantine — încopciate laolaltă într-o tragi-comică baladă cu adieri duioase. Portretul delicvenților, se face după tipicul fișei polițienești, adică: Mezinger — „De profesie măcelar. Pus sub urmărire pentru vînzarea pe sub mînă a cincizeci de butoaie cu carne sarată. Reclamat poliției prin scrisoare neiscălită" etc.; Stan Vrăjitoru — . . „cunoscut sub numele de Învierea ceea ce vrea să însemne în limbajul hoților brăileni, profanator de morminte" și Îngerul — „numele adevărat Costică Banaurs. Mecanic de bord în flota aeriană, flotila 3 informații" etc. E însă numai o „măsluire", sînt niște false fișe de dosar ale unor inși care au cazier barosan, deoarece Fănuș Neagu face anumite precizări, cu notații care sînt necunoscute metodei și psihologiei copoiului polițist.

După lovitura cu bursa neagră, Mesinger își înfășoară picioarele în hîrtii de 500 umblînd cu șireturile desfăcute să se vadă că s-a procopsit. Primul lucru pe care îl aflăm asupra lui Stan Vrăjitoru e: „Escroc sadea" . . . care cumpără scuipat de la spitalul TBC cu kilogramul și-l dă ca băutură la pahar celor ce voiau să scape de oaste. Trebuie să recunoaștem că imaginea e în stare să-ți întoarcă stomacul pe dos.

Dintre toți se distinge Îngerul. Bărbat frumos cu o demonică seducție asupra femeilor: El nu e din stirpea hoților, are în schimb la dosar o condamnare în lipsă, pe doi ani de temniță sub învinuirea de „seducere a unei persoane minore". El e frumosul dintr-o baladă interlopă, înrudit cu Rică Fantele de Obor, al lui Miron Radu Paraschivescu Au ceva comun aceste personaje cu atmosfera versurilor atît de hulite de I. L. Caragiale din *Spitalul Amorului*, al lui Pann. Prin aerul lor carnavalesc, însă, atît Rică Venturiano — dintr-un unghi, cît și acest ușor neorealist și romantic în fond, datorează mult manierismului sentimental și romanței — pleavă de mahala în care bate un vînt meridional cu praf din varul Balcanilor.

Victimele unui joc grotesc sînt reprezentanții aristocrației, Șuțeștii. În legătură cu Al. Șuțu, zis Buric, autorul subliniază: „din spița domnilor fanarioți". Cumpănind lucrurile și comparînd, ajungem lesne la concluzia că el și ai lui sînt din aceeași tagmă și generație cu bătrîna Hangerloaică din *Scrinul Negru* al lui G. Călinescu. Bătrînii Șuțești pier înecați în baltă și pentru descoperirea cadavrelor se organizează un adevărat concurs cu premiu. Tot un joc, de astă dată realizat cu întreg arsenalul procedeelor teatrului grotesc, e jaful conacului. În scene amintind vag de Liviu Rebreanu și Zaharia Stancu, prozatorul realizează pagini de un acut realism. Figurile se mișcă după legile narațiunii orale, ca niște păpuși de lut colorate violent, mutate pe o tablă imaginară în hazard, fără dorința unei finalități biruitoare. Cel mai complex personaj, zidit oarecum sub tradiția mijloacelor clasice ale epocii, e Vetina — prezență detașat românească. Eroii, în genere apariții de poveste ori baladă, se prind în „jocuri". Cel mai convingător și autentic vorbesc țăranii, oamenii care se hrănesc din pămîntul smîrcurilor și beau apa bălții, mai ales atunci cînd mîngîie duios, cu glas dulceag, înduplecînd sufletul interlocutorului cu diminutivul care înmoaie cerbicia: „Tățică Vetină matale ai suflet bun (. . .), Ioane, tățică ții la noi ești băiat de treabă (. . .) Aide tățică . . . " etc.

Dacă un roman-document constituie „textul" realității, proza lui Fănuș Neagu fabulează în prelungirea textului,

dincolo de text, în subtextul realității. Jocul e spectaculos, pitoresc, de un farmec anecdotic evident. Ne aflăm în ceea ce se numește direcția nartivă de bună tradiție a balcanismului din literatura noastră. După poveste urmează un epilog profund contrastant, lucrat astfel cu bună știință, o combinație de pitoresc balcanic, cu absurd, aș zice, de stirpe kafkiană. Absurdul de fapt nu lipsise nici pînă atunci din surpriza și imprevizibilul faptelor, dar totul era primit cu înțelegere, deoarece era o poveste. În poveste absurdul e întîmplarea și piaza rea, pe cînd, de astă dată, el amenință să devină destin. Acum ne aflăm într-un prezent inedit. Lumea a reînceput — știm asta. Dar relatarea nu se află în mijlocul evenimentelor, în miezul prefacerilor vizibile. Din nou se descrie nu sunetul, ci ecoul lui, reflectat halucinant. Ne găsim în subtextul evenimentelor, undeva într-o Dobroge de ipostază aspră, în societatea unor oameni pe care răscolirile istorice i-au așezat la marginea societății. Mohreanu e acum un soi de băiat de prăvălie, gestionar sau barman într-un birt dezolant instalat într-o baracă. E o colonie de oameni certați cu legea. Se vorbește apăsător, și, ca o obsesie, stăruie putoarea cocinilor: „Întuneric ca în coșciug și miroase a porci (...). Mirosul de porci venea în valuri, dus de vînt". Șoferul, pasager al întîmplării prin acest fictiv ținut constată scîrbit: „Aici, la voi puteți să mă credeți, numai lupu ar putea să stea mai mult de-un ceas, că pe lup nu-l dezgustă mirosul de porc", iar în cele din urmă, nervos și cu impacientă: „Trebuie să dau bătaie, să ies din zona asta". Mult a mai alergat Mohreanu, prin bălțile Brăilei, prin mahalalele interlope, pe drumurile de var dobrogean, a suferit, a tot fabulat spre a sfîrși în acest perimetru al cenușiului absolut, împrejurare absurdă, într-o zonă unde la propriu, mirioase a porci, e un loc unde nu se poate nici povesti pentru că gura ți se umple de duhoare. Destinul se înfundă în nămol, oamenii sînt oameni triști și jocul e tragic.

Criticii au exagerat, uneori, socotindu-l pe Fănuș Neagu mult prea aproape de Istrati. Dragomir și Ioan Mohreanu sînt ambii „balcanici", deci limbuți, povestași, inși care se cheltuiesc vorbind, imaginînd, trăind în conversație. Oralitatea stilului e evidentă, dar lumea fiecăruia dintre cei doi scriitori are o formulă proprie. Fănuș Neagu nu e un citadin. Istrati, așa cum sublinia și Al. Oprea, a fost un „Lumpen", cu focuri de geniu, rătăcitor din port în port, din metropolă în metropolă, cît era Levantul de întins. Proza lui Fănuș Neagu mărturisește o altă structură, aceea a țăranului dintr-un sat din preajma cetății. Nu din suburbie sau periferie, ci, din vecinătatea bălților unde, peste sulițele verzi ale trestiei, Fănuș Neagu va fi zărit cupolele Brăilei, aurite în visul lui. O Brăilă închipuită și pe care o reconstituie din gînd. Se lasă captivat de frumusețea jocului, fără ca totdeauna jocul să slujească o finalitate programată. Jocul se poate întrerupe imprevizibil, fără ca moartea să-i dea vreun sens. Stropit cu varul Balcanilor, jocul lui Mohreanu e tragic. Structural, însă, viziunea e dominată de rîsul pantagruelic, adevărată categorie estetică a barocului.

MIRCEA VAIDA

Nichita Stănescu

S-a născut la 31 martie 1933, în Ploești, într-o familie de intelectuali.

Își face clasele primare și liceale în localitate (la „Sfinții Petru și Pavel“ și la „I. L. Caragiale“, apoi urmează cursurile Facultății de filologie de la Universitatea din București. Este absolvent în 1957.

Debutează în „Tribuna“ (I, nr. 6 din 17 martie 1957) cu trei poezii: Au fost oameni mulți . . . , La lemne, Pământ! *și se situează în curînd în fruntea generației literare care începe să se afirme în jurul anului 1960.*

I se acordă de patru ori premiul Uniunii Scriitorilor iar în 1975 este laureat al premiului internațional „Herder“.

Volme de versuri: Sensul iubirii, *cu o prefață de Silvian Iosifescu, 1960;* O viziune a sentimentelor, *1964;* Dreptul la timp, *1965;* 11 elegii, *1966;* Alfa, *1967;* Oul și sfera, *1967;* Roșu vertical, *cu o notă de Eugen Simion, 1967;* Laus Ptolemaei, *1968;* Necuvintele, *1969;* Un pământ numit România, *1969;* Cinci degete, *1969;* Poezii, *1970;* În dulcele stil clasic, *1970;* Măreția frigului, 1972; *O* literă în oglindă, *1972;* Belgradul în cinci prieteni, *cu o prefață de Mircea Tomuș, 1972;* Clar de inimă, *1973;* Starea poeziei, *cu o prefață de Aurel Martin, 1975;* Epica magna, *1978*; Operele imperfecte, *1979.*

Eseuri: Cartea de recitire, *1972.*

Referințe critice: *D. Micu — N. Manolescu, în* Literatura română de azi, *1965; Ion Oarcăsu, în* Opinii despre poezie, *1965*, Oglinzi paralele, *1967*, Prezențe poetice, *1968; Ion Lungu,* Nichita Stănescu, 11 elegii, *în „Tribuna“ nr. 41/1966; Victor Felea, în* Reflexii critice, *1968; Mircea Martin, în* Generație și creație, *1969; Marian Popa, în* Dicționar de literatură română contemporană, *1971; M. Nițescu, în* Între Scylla și Charibda, *1971; Ion Pop, în* Poezia unei generații, *1973; Roxana Sorescu,* Căile cunoașterii poetice, *în „România literară“, nr. 24/1973; Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *vol. I, 1978; Marian Papahagi, în* Scriitori români, *1978; Marin Sorescu,* Un magnat al poeziei și Magna sa, Nichita Stănescu — Ouă și sfere, *în „Ramuri“, nr. 3/1979; Gheorghe Grigurcu, în* Poeți români de azi, *1979*; *Laurențiu Ulici,* Fața și reversul, *în „Contemporanul“, nr. 18/1979.*

Impresia de surprindere pe care o aduceau unele din primele poezii publicate de Nichita Stănescu și, apoi, multe din cele incluse în volumul de debut, *Sensul iubirii* (1960), revenea unui coeficient de creativitate (vizibilă ori indicibilă) ce tocmai anunța apariția poetului de o „rară“ sau mare „originalitate“, cum l-au numit, de îndată, cîțiva comentatori. El încerca să ofere, în ciuda cumulului de reflexe de împrumut, un discurs liric în care puteau fi întîlnite elementele afirmării individuale, de o anume valoare estetică, și, am preciza, insurecțională față de versificațiile nespecifice, mult răspîndite în epocă. Fără să facă polemism, Stănescu se opune în acel moment nonpoeziei prin tentativa de a propune poezia în referințe proprii: o poezie alimentată de confesiunea *eului juvenței* care, în cazul său, manifestă un comportamentism expansiv, participînd la spectacolul lumii. Iată, în esență, perspectiva asumată în volumul inițial și, o dată mai mult, în volumele următoare: *O viziune a sentimentelor* (1964) si *Dreptul la timp* (1965), care dublează și, respectiv, triplează debutul său pe o linie arborescentă și de sporit succes.

Într-o bucată memorabilă precum *O călărire în zori* (dedicată lui Eminescu tînăr și păstrînd exact titlul unei poezii scrise de genialul precursor) miracolul tinereții se condiționează printr-o exaltare expansivă fără precedent. Dacă la Eminescu contextul juvenil era propice iluziei romantice și consfințea aspirația spre o supremă armonie, la Stănescu se consumă o erupție heliolatră și sensul ei de a propulsa frenetic spiritul înafară. Aici, ca și în multe alte poezii din faza de început, poetul recurge la un imagism care nu vrea să coincidă cu

metafora ci cu viziunea de accent subiectiv. Posibilitatea bine intenționată de poet este aceea de ă construi ceea ce el numește „o viziune a sentimentelor“ (în nota reținută de titlul volumului al doilea), fenomen căruia trebuie să-i recunoaștem, înainte de orice, șansa specială de a atribui manifestărilor sufletești și lumii reale însușiri pe care nu le posedă în mod real. În imagismul vizionar, spre deosebire de alte tipuri de imagine, apar acele proprietăți ireale care ne seduc în planul unei irealități semnificative. O mulțime de sintagme și versuri precum: „glezna mea cu aripi“, „gîndul (. . .) sonorizînd copacii“, „zeitate melodioasă“, „O, tu, carnea mea visătoare“, „Între dulcile timpane, / sprijineam un sunet lung“, „Ding-ding lîngă soarele aprig, / ding-ding lîngă soarele-ncet, / dang-dang lîngă soarele palid / dong-dong lîngă cel violet“ (aici avem viziuni sonore și în același timp cromatice), sau poezii întregi precum *Vîrsta de aur a dragostei*, *Leoaică tînără*, *iubirea*, *Îmbrățișarea*, *Invocare*, *Adolescenți pe mare* și altele sînt o expresie a emoțiilor „schimbătoare de contururi“ care colorează și decolorează lumea și sentimentele „cu cinci feluri de lumine“. Dar poezia caracteristică în cel mai înalt grad pentru imagismul vizionar al poetului este *Amfion, constructorul* (pe care o numim antologică). Aici ne întîmpină un Orfeu răstălmăcit (admis în materie estetică) ce face ca lumea să se nască nu din cîntecul lirei, cum ne învățase tradiția mitologică și literară, ci din poziția proteiformă a trupului mușchiulos și a membrelor puternice; din *umerii*, *pieptul*, *coastele*, *genunchii* și *gleznele* care înlocuiesc funcțiunile cîntecului orfic. Pretutindeni eul extravertit își apare sieși într-un exercițiu jubilator, ca o mirare sau o uimire a sa. Expansiunea lui acaparează spațiul și timpul prin alergare, zbor, înot, dans, cu tendința de a realiza plutirea ascensională. Așa cum s-a observat de către primii comentatori, toată ritmica aceasta comportamentistă aparține eului care participă la crearea spectacolului lumii, la atmosfera de mit a juvenței. Poetul crea totodată și o imagistică ce avea darul de a reface în epocă legăturile întrerupte cu poezia noastră modernă.

În căutarea de sine, Stănescu se situează deodată în direcția unei poezii de tip intelectiv-speculativ, care va fi curînd poezia mare a vocației sale. Desigur, prin fundamentarea sa într-o altă ordine, el „se rupe“ de lirismul debuturilor succesive, oricît unii comentatori sînt ispitiți să vorbească de o „continuitate“ sau „consolidare“ coloidală. Noi reținem că evoluția sa se constituie prin discontinuitate. Simptomele „ruperii“ se iveau, nu întîmplător, în culegerea ultimului debut *(Dreptul la timp)* unde, îndeosebi poemele *Enghidu* și *Cîntec* anunță abrupt structurile operei ulterioare.

Poetul elaborează apoi piesele decisive ale noului său lirism, într-o desfășurare creatoare compactă și, ceea ce se întîmplă rar de tot, în volume de-a dreptul antologice: *11 elegii* (1966), *Laus Ptolemaei* (1968) și *Necuvintele* (1969), în acesta din urmă prin ciclul *Luptele*. Sîntem astfel martorii unei mutații care dispune de condiția, „starea“ și modelul ei productiv, începînd în timp, cum am sugerat mai înainte, de la momentul apariției elegiilor și al vecinătății lor proxime. Pe limesul elegiilor se întrerupe, de fapt, felul de manifestare a eului extravertit, juvenil și se instalează autoritar eul intelectiv, cogitațional, „filosofic“, contemplînd lumea și autocontemplîndu-se. Atitudinea lui se constituie, așadar, în sensul prospecțiunii cunoscătoare. Ca și alți poeți din sectorul

poeziei de cunoaștere, Stănescu absoarbe o seamă de idei și sugestii din filosofie sau din alte domenii precum matematica, fizica, geometria, cosmologia. O încercare de a vedea de unde și-a „luat" ideile ar aduce în sfera considerației textele unor filosofi ce ilustrează atît paradigma heracliteană cît și cea parmenideană, iar în privința științei, teorii și ipoteze dintre care unele dovedite ca eronate, precum teoria geocentrică după Ptolemeu. Însă, în toate împrejurările, poetul regîndește și transfigurează ideile filosofiei și științei într-o ontologie sui-generis, corespunzînd reacțiilor proprii. Cu spiritul său subtil și profund dialectic, Stănescu a elaborat o ontologie poetică și o *poezie existențială* de excepție. Iată unghiul din care se cuvine să acceptăm noțiunea de poet-filosof aplicată lui.

Particularitatea sa de ansamblu cea mai izbitoare constă în a vedea existența din unghiul „crizelor" provocate de subiectul cognitiv. Starea lui *a fi* devine, astfel, o stare tensionată de întrebările, îndoielile, neliniștea, avatarurile și aventurile spiritului care o fac extremă și paradoxală, însă semnificativă și tulburătoare. „Opțiunea la real" aparține acum nu simțurilor, nu jubilației, ci tentativei de a lua în posesie necunoscutul, de a-l îmbrățișa cu o „mînă" avidă care, în imaginația poetului, a suferit modificările simbolice de rigoare: „Întind o mînă, care-n loc de degete / are cinci mîini, / care-n loc de degete / au cinci mîini, care / în loc de degete / au cinci mîini. / / Totul pentru a îmbrățișa / amănunțit, totul, / pentru a pipăi nenăscutele privelești / și a le zgîria / pînă la sînge / cu o prezență". *(A șaptea elegie).* Altădată, sîntem martorii unui clivaj care pune în conflict trupul și spiritul marcat apoi de tînjirea după o „refacere-n interior" *(A patra elegie).* „Eul" a fost „călcat aerian" de niște „animale" abstracte și acum e „bolnav / de ceva între auz și vedere, / de un fel de ochi, de un fel de ureche / neinventate de ere"; el suferă din pricina universului codificat și a fatalității limitei: „Sînt bolnav nu de cîntece, / ci de ferestre sparte, / de numărul unu sînt bolnav, / că nu se mai poate împarte / la două țîțe, la două sprîncene, / la două urechi, la două călcîie, / la două picioare în alergare / neputînd să rămîie. / Că nu se poate împarte în doi ochi, / la doi rătăcitori, la doi struguri / la doi lei răgnind, / și la doi martiri odihnindu-se pe ruguri" *(Elegia a zecea).* În ipostaze esențiale apar elanurile transcendente. Poetul caută „pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde", reperează absolutul și, în tentativele sale repetate de a-l atinge, înregistrează eșecul dureros al „recăderii în starea de om". Evident, transcendența era goală, dar ceea ce contează este gestul de a o pătrunde, obsesia ei *(A treia elegie).* Aventura spiritului poate fi localizată în idealul supremei lucidități, „în Hiperboreea", „la frig și la gheață", în „zona mortală / a mai marilor minții / loc al nașterilor de copii de piatră / din care sculptați sînt doar sfinții" *(Elegia a opta, hiperboreeana).* Starea lui *a fi* este transpusă în scheme diairetice precum: existență-nonexistență, eu — noneu, da — nu, cuvînt — necuvînt, etc., larg răspîndite în toată opera sa. Logica poetului este clădită pe argumentul revelator, după care: „Pămîntul lui «a fi» / își trage aerul din pămîntul / lui «a nu fi». / Nu se știe cine îl respiră pe cine." *(Omul-fantă).* Increatul, indefinitul este conceput ca „înăuntrul desăvîrșit, / care începe cu sine / nevestit de nici o aură, / neurmat de nici o coadă / de cometă" și care, tocmai de aceea, devine element indispensabil pentru afirmarea sinelui definit: „Aici dorm eu, înconjurat de el. (...). Și nu dorm numai eu aici, / ci și întregul șir de bărbați / al căror nume-l port *(Elegia întîia).* Frecventă este dramtizarea timpului ca formă de existență într-un impreiu al vidului. Timpul concret va fi „zeul" care „apără tot ceea ce se desparte de sine" și care deci trebuie așezat în toate fisurile, golurile existenței *(Elegia a doua, getica; Axios, Axios; Transparentele aripi).* Dublul, dedublarea ilustrează nu mai puțin schema diairetică a existenței prin ceea ce este lupta sinelui cu sinele, cu el însuși. Alături de „eu", se insinuează, ca o instanță de control, un „El", un „tu", Celălalt, Altul care scindează individualitatea și o dramatizează în dubla ei înfățișare: „Ceea ce este mai departe de

mine, / fiind mai aproape de mine, «tu» se numește" *(Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de „Tu")*. „Îngerul" este un alter ego ce violentează „bunul simț" (adevărul) și face activ sentimentul irațional al existenței, ca în poeziile *Al meu suflet, Psyhée; Schimbarea la față, Menuet, Pînza de paianjen de Goya*, din volumele *În dulcele stil clasic* (1970) și *Măreția frigului* (1972).

Nichita Stănescu este cu adevărat un poet profund, revelat acum de „iluminările" reflexelor sale ontologice. Reprezentările lui merg spre cuprinderea omului în lume, după soluția atît de fericit rezolvată din unghi estetic, în poemul *Laus Ptolemaei* și reluată, din aceiași perspectivă, în *Contemplarea lumii din afara ei*, un amplu poem din volumul *Epica magna* (1978). Un fel de mare ochi suspendat așează în centrul lumii omul și panorama existenței sale și, în centrul cosmosului, pămîntul „plat", singularizat o dată mai mult prin prezența omului. În ciuda numeroaselor abstracțiuni și sterilități, cum sînt cele care se constituie mai cu seamă prin suprasolicitarea semantică a verbului *a fi*, el se dovedește un neîntrecut creator de simboluri, adică de imagini și simboluri antropologice care dau carnație și substanță lirismului său. Cert, Nichita Stănescu este un poet „problematizant", în seria de altitudine a poeziei românești, ilustrată de Eminescu, Blaga, Barbu, Arghezi. Ca și ei, el a deprins „gustul otrăvit și tare" (Arghezi) al tensiunilor ontologice și se demarcă pe temeiurile originalei sale creativități. Nichita Stănescu se impune ca un poet de seamă al întregii noastre literaturi.

DOMIȚIAN CESEREANU

Marin Sorescu

S-a născut la 19 februarie 1936, în comuna Bulzești, județul Dolj, într-o familie de țărani. Urmează cursurile liceului din Predeal, după care devine student al Facultății de filologie de la Universitatea din Iași și absolvent în 1960.

Se stabilește în București ca redactor la revista „Luceafărul". În prezent este redactor șef al revistei „Ramuri" din Craiova.

Debutează cu versuri la revista „Viața studențească", în 1957.

Volume de versuri: Singur printre poeți, *parodii, cu un cuvînt înainte de Marcel Breslașu, 1964;* Poeme, *1965;* Moartea ceasului, *1966;* Tinerețea lui Don Quijote, *1968;* Tușiți, *1970;* O aripă și-un picior *(poezii pentru copii), 1970;* Suflete, bun la toate, *1972;* Astfel, *1972;* Norii, *1975;* Poeme *(cele mai frumoase poezii), cu o prefață de Cornel Regman, 1976;* Descîntoteca, *1976;* La Lilieci, *cartea întia, 1973;* La Lilieci, *cartea a doua, 1977;* Sărbători itinerante, *1978;* Ceramică, 1979.

Teatru: Iona, *tragedie în patru tablouri, 1968;* Paraclisierul, *tragedie în trei tablouri, 1970;* Matca, *piesă în două acte și șase tablouri, 1973; republicate într-o trilogie în volumul* Setea muntelui de sare, *1974, care mai include* Pluta meduzei, *viziune dramatică în două acte și* Există nervi, *piesă în două acte;* Răceala, *piesă în trei acte și șaptesprezece tablouri, 1976;* A treia țeapă, *tragedie populară, 1978.*

Proză: Trei dinți din față, *roman, 1977.*

Eseuri: Teoria sferelor de influență, *1969;* Insomnii, 1971; Starea de destin, *1976.*

Referințe critice: George Călinescu, Un tînăr poet, *în „Contemporanul", nr. 43/1964; Nicolae Manolescu,* Ingenuita-

tea inteligenței, *în „Contemporanul", nr. 22/1966 și* Poezie și ceremonial antipoetic, *în „Contemporanul", nr. 34/1970; Victor Felea, în* Reflexii critice, *1968; Mircea Martin, în* Generație și creație, *1969; Marian Popa, în* Dicționar de literatură română contemporană, *1971; M. Nițescu, în* Între Scylla și Charibda, *1972; Ion Pop, în* Poezia unei generații, *1973; Ion Ianoși, în* Alegerea lui Iona, *1974; Eugen Barbu, în* O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent, *1975; M. Iorgulescu, în* Scriitori tineri contemporani, *1978; Eugen Simion, în* Scriitori români de azi, *vol. I, 1978; Petru Poantă, în* Scriitori români, *1978*.

Provenind dintre scriitorii generației '60, Marin Sorescu (poet, dramaturg, romancier și nu în ultimul rînd critic și eseist) ilustrează, în chip reprezentativ, nonconformismul unui autor modern. Atitudinea lui artistică semnificativă constă în a miza pe șansa antidotului literar, cu scopul de a reface și instala literatura într-un alt punct de referință, dacă s-ar putea în spațiul inéditului dominant sau absolut. El încearcă să se situeze astfel pe aliniamente opuse limbajelor literare obișnuite, convenționalizate prin tradiție și prin proliferări epigonice, propunînd mereu o retorică paradoxală, „ne-normală", „pointilistă". Reactivitatea sa, alimentată continuu de conștiința detașării de locurile comune, nu devine însă și o iconoclastie. Fără să vrea să distrugă sau să destrame ceea ce au făcut alții, el „luptă" efectiv pentru *a renova*. Înzestrat cu un spirit inventiv și fantast-ironic, Sorescu vine să inițieze remodelarea literară de pe anumite trepte ale arbitrarului.

Nonconformismul scriitorului reține atenția chiar de la debutul editorial cu volumul de parodii *Singur printre poeți* (1964). Tratamentul parodistic, aplicat aici unor poeți români și străini, nu era deloc lăturalnic spiritului său, cum au crezut unii comentatori, ci îi definea orientarea esențială spre transcrierea unei viziuni literare deformatoare prin absurd. El schița, de la început, o disponibilitate care se va configura bogat în următoarele sale volume de versuri: *Poeme* (1965), *Moartea ceasului* (1966), *Tinerețea lui Don Quijote*, (1968), *Tușiți* (1970), *Suflete, bun la toate* (1971), *Astfel* (1973) și, de asemenea, în sectorul dramaturgiei și al prozei. Peste tot tentativa autorului este de a se substitui rutinei, de a altera normalitatea, de a deregla mecanisme cu o funcționalitate stabilită și de a le inocula o alta, imprevizibilă, capabilă să declanșeze surpriza. Venind cu o memorie încărcată de motive livrești, el nu se sfiește să le deformeze. Programul său constă în a modifica imaginea lor consacrată prin tradiție, precum, de exemplu, atunci cînd scrie despre voievozii noștri din cartea cu poze *(Bărbații)*, despre Shakespeare *(Shakespeare)*, despre Eminescu *(Trebuiau să poarte un nume)*, despre *Corbul* lui Edgar Poe *(Nevermore)*, despre Prometeu înlănțuit *(Perpetuum mobile)*. Shakespeare, bunăoară, este înfățișat făcînd lumea operei sale în șapte zile, începînd cu cerul și munții, care sînt „prăpăstiile sufletești", cu rîurile, mările, oceanele, care sînt „celelalte sentimente" încredințate personajelor. Dramaturgul-demiurg este, însă, pus într-o situație antisolemnă cînd,

în ziua a treia, îi învață pe oameni „gusturile" și apar, în mare întîrziere, niște indivizi cărora le spune „să se facă / Critici literari / Și să-i conteste opera". Apoi, în zilele următoare, el a creat „rîsul" comediilor și „a rezolvat unele probleme administrative". În ziua a șaptea, în timp ce directorii de teatre umpluseră „pămîntul cu afișe", creatorul „s-a gîndit că după atîta trudă / Ar merita să vadă și el un spectacol. / Dar mai întîi, fiindcă era peste măsură de istovit, / S-a dus să moară puțin". G. Călinescu a putut fi impresionat de acreditarea perspectivei demiurgice (care este de fapt normală și ușor de asociat unui scriitor genial ca Shakespeare) și de finalul, în adevăr insolit, „de fericită formulă", însă totodată reținuse „malignitatea" episoadelor demitizante (v. *Un tînăr poet*, în „Contemporanul", 23 octombrie 1974), care sînt inserții cotidiene. La fel, titanianul Prometeu în fața vulturului care va trebui să-i sfîșie ficatul, are un comportament banal, ca om cu „drept de replică", devastat de obsesia întrebării grotești „— De ce ficatul?"

Modul sorescian de a contraveni convențiilor (pînă și celor conservate și tabuizate prin tradiții culturale și care, de aceea, sînt mai greu de... deconvenționalizat) își găsește condiția de manifestare proximă în poemul parodic de sine stătător, fantezist, alcătuit în regimul inverosimilului și absurdului. Se poate afirma că autorul creează o specie literară unică: o compoziție parabolică, ce-și conține doza de arbitrar, eposul anecdotic, bizareria, grotescul, trucajele, poantele și sintagmele de șoc, care împreună, determină structura „à rebours" —opusă normelor de relație întipărite reflexelor noastre. Un exemplu: „M-am ascuns într-o scoică, pe fundul mării, / Dar am uitat în care. // Zilnic mă cobor în adînc / Și strecor marea printre degete, / Să dau de mine. // Uneori mă gîndesc / Că m-a mîncat un pește uriaș / Și eu îl caut acum pretutindeni / Să-i ajut să mă înghită tot. // Fundul mării mă atrage și mă înspăimîntă / Cu milioane de scoici / Asemănătoare. // Oameni buni, eu sînt într-una din ele. / Dar nu știu care. / De cîte ori nu m-am dus drept către una, / Spunînd: «Aceasta sînt eu». / Cînd deschideam scoica / Era goală". *(Scoica)*. Evident, absurdul este de situație. Tot astfel, poetul se vede locuind într-o roată *(Roata)*, prezintă o frescă a iadului, unde păcătoșii sînt „valorificați la maximum" și în cea mai modernă manieră *(Frescă)*, descrie eroarea continuă a celui ce trebuie să aleagă între două drumuri *(Simetrie)* sau expune cazul specialistului care, cu o lupă primită cadou din planeta Marte, constată falsitatea tablourilor din marile colecții ale lumii și, pînă la urmă, îndreptînd „teribilul instrument" spre orașul prin care trecea, constată chiar și falsitatea acestuia *(Darul)*.

Parodiile parabolice soresciene ajung la condiția complexă de a putea fi reprezentări funambulești-tragice. Ele comunică, în ceea ce au mai grav și mai serios, intuiția fragilității existenței, a efemerității, precarității ei. Omul apare confruntat de un destin implacabil care, în imaginația poetului, este partenerul agresiv de la jocul de șah *(Șah)* sau „moșul" cu cazmaua care „îi lichidează" pe toți pasagerii dintr-un autobuz *(Halebarda)*. Viziunea halucinantă asupra limitării ființei este extinsă la scara lumii întregi. Să citățm: „Fără îndoială, pămîntul / Este o mare / Popicărie. // Pentru că nu sînt suficienți / Copaci / Oamenii stau și ei în picioare. // Cineva aruncă bilele / De departe / Și înseamnă cu creta / Pe cele doborîte. // E un joc de societate, / Desigur, / Tot atît de frumos, / Ca și armele clasice. / Totul e calculat dinainte / Cu o mare precizie. / Numai noi, naivii, / Mai umblăm pe la policlinici. // I-auzi stelele huruind / Înapoi pe banda rulantă, / Deseară vor fi la orizont" *(Popice)*. Într-un alt poem, oamenii, avînd în ei „geniul înălțimii", stăruie degeaba să sară mai sus decît „plafonul zdravăn" instalat deasupra lor *(Concurs)*. Multe poeme traduc sentimentul oroarei de necunoscut *(Rame, Dincolo)*. Sorescu întreține reflecția asupra inadaptabilității conștiinței în fața decăderii. El chestionează problematica existenței derizorii sau a omului în impas, o problematică obsedantă și în dramaturgia sa. În *Iona*, de exemplu personajul eșuează în tentativa de a

evada din constrîngerile impuse. Tragica lui situare în lume este transpusă în parabola biblică a balenei, modificată însă prin absurdul cel mai absurd. Acum Iona trebuie raportat la schema simbolică a înghițitorului înghițit. Peștele care îl înghițise este, la rîndul său, înghițit de un pește și mai mare, iar acesta de unul și mai mare. De trei ori la rînd iluzia salvării va fi anulată. Azvîrlit pe un țărm, el constată îngrozit că orizontul în care se află este tot o burtă de pește și că, mai departe, orizonturile care se văd nu sînt nimic mai mult „decît un șir nesfîrșit de burți". Pentru a ieși dintr-un spațiu pretutindeni închis, Iona hotărăște să pornească în partea opusă, spre sine însuși, spintecîndu-și burta cu cuțitul.

Parabolele lui Sorescu sînt implicate în poetica modernă a alterării logicii prin absurd. În volumul de eseuri, *Teoria sferelor de influență* (1969), autorul a emis considerații care pot fi citate în sprijinul literaturii sale. Este semnificativ de reținut că el acreditează puncte de vedere în acord cu T.S. Eliot, Saint-John Perse și alți scriitori din avangarda modernismului, după cum în volumul *Starea de destin* (1970) se explicitează îndeajuns în filiera dramaturgilor existențialiști, precum Camus. De altă parte, pot fi constatate izvoarele sale românești: Odobescu și, mai presus de orice, Urmuz. Primul ar fi fost inițiatorul la noi al „divagaționismului", ceea ce înseamnă „o literatură de abateri de la formele obișnuite, de la logica obișnuită, de la cuvintele de rigoare" — celălalt, adică Urmuz, este „cosmicianul" spiritului umorist și absurd, autorul de mari îndrăzneli inventive, creatorul de situații „prin confuzie perpetuă", și, de aceea, un „divagaționist absolut".

În evoluția sa literară, Sorescu înregistrează, s-ar putea spune, un moment divagaționist prin lirica erotică din volumele *Descîntoteca* (1976) și *Sărbători itinerante* (1978), unde concepe un discurs aleator, de aglutinări banale, prozaice, cu un limbaj cotidian, la antipodul liricii erotice „frumoase". Intenția subminării unui sistem de convenții este vizibilă și aici. Ea este, însă, prezentă și în volumele *La Lilieci* (1973, 1978), care deplasează obiectivul spre lumea satului de odinioară — a satului oltenesc. Piesele incluse sînt niște fișe de observație despre o lume arhaică și autarhică în agitație debordantă, cu obiceiurile, întîmplările și oamenii ei. Este mai mult decît vădit că autorul se opune, de astă dată, retoricii care a menținut mitul tradiționalist al vieții lirice și pastorale de la sat. Cît privește romanul *Trei dinți din față*, (1977), prin el se repune în circulație ironia fantezistă, demistificatoare și parodică a autorului.

Literatura lui Marin Sorescu se constituie într-un spațiu ferit de convenționalisme și într-o aspirație permanentă spre caracteristicul modern.

DOMIȚIAN CESEREANU

Al. Ivasiuc

S-a născut la 12 iulie 1933 în Sighetul Marmației.

A murit în timpul cutremurului de la 4 martie 1977, în București.

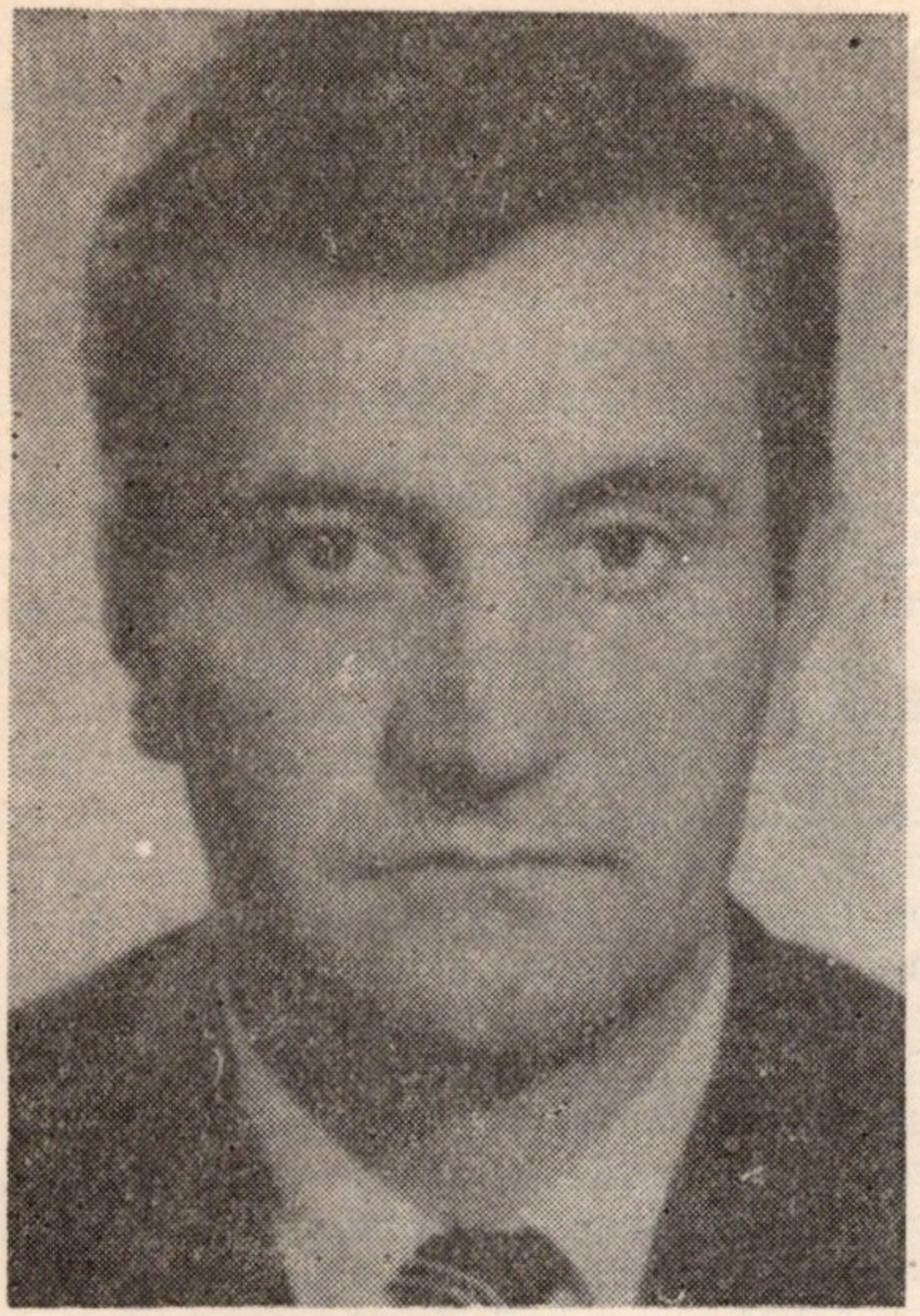
Clasele primare și prima clasă de liceu la Sighetul Marmației; studii în domeniul filosofiei și medicinei, neterminate, la București (1951—1956).

Debutează în 1967 cu romanul Vestibul.

Opera: Vestibul, *1967;* Interval, *1968;* Cunoaștere de noapte, *1969;* Păsările, *1970;* Radicalitate și valoare, eseuri, *1972;* Corn de vînătoare, nuvele, *1972;* Apa, *1973; Pro-domo*, eseuri, *1974;* Iluminări, *1975;* Racul, *1976.*

Referințe critice: V. Ardeleanu, Opinii, *1975; N. Balotă*, Universul prozei, *1976; C. Ungureanu*, Proză și reflexivitate, *1977; M. Vaiada*, Mitologii critice, *1978.*

E un personaj în romanul *Păsările*, al lui Alexandru Ivasiuc, o femeie cu ochi albaștri și luminoși, în care eroul se privește pe sine. „Da — explică el —, cred că acesta e cuvîntul, dumneata stai sub semnul oglinzii și al unei adîncimi pe care numai dumneata o știi". Un om cu nume



obișnuit — Liviu Dunca — povestește... dialogînd, dorește să discearnă trecutul, trece amintirea în ochii ei: o casă veche din Transilvania, bătrînul greoi cu cap leonin — luptător din alt veac ... apoi războiul, nedreptatea prin care e întemnițat și în cele din urmă ieșit din avatar — privindu-și rănile, nu va uita. El caută o oglindă în care să-și poată reîntineri obrazul, să-l facă suav, fără cicatrice și riduri, renăscînd astfel din ceea ce Ion Barbu numise cîndva un „joc secund mai pur". Nu e un joc gratuit, și păsările, simboluri ale purității, apar totdeauna salvînd sufletul, revoltă romantică, emisari ai adevărului.

Oglinda de suflet în care Dunca își imprimă sensul ascuns al destăinuirii e o invenție abstractă, prea abstractă spre a putea cuprinde realitatea. El rămîne în oglindă, nu metafizic ca William Wilson, ci concret, rememorîndu-și stările: în celula albastră așteptînd condamnarea la moarte cînd în vis deschide iar ușile grele din casa cu mobile roase, cu portrete vetuste, atinse de perimare, crepuscul al unor bătrîni din amintirea lui. Aceasta e prima oglindă, în care privește cu vagă nostalgie și pu-

țin trist. Dar dilemele mari sînt ale oglinzii trecutului durerilor la care a fost supus, pentru că nu trădase ideea sa de participant la zidirea unei lumi noi. Celula în care aștepta verdictul, repetînd în șoaptă „Mă vor omorî", cu pereți de culoarea florilor de iris... extazul în fața unei picături de sînge, imagine de un vitalism simbolic, în acel spațiu închis și cenușiu. Dunca a cîștigat adevărata libertate. Drama sa nu e abstractă. Caracterul social al romanului, nuanțele tragice nesimulate, ideile, toate acestea se cristalizează într-o înlănțuire epică vie, revalorificînd o mai veche tradiție transilvană în liniile unor procedee de construcție modernă. Totul e sintetizat ciudat de metafizica oglinzilor, a jocului secund. Margareta Vinea, femeie-oglindă, murind, devine ea însăși idee, puritate și linie dreaptă. rază în jos, „deplină verticală, de fir de plumb". Vinea, intrînd în odaie, o zărește „în oglindă". Țipătul lui înfiorează ciucurii de sticlă ai candelabrului, care „clopotiră ușor și muzical". Chiar țipătul material, de frică și durere, al omului se convertește în muzică, la fel cum trupul ei devenise o linie. Drama acestui intelectual contemporan cu noi dobîndește astfel generalizare filosofică. Există mereu faptele ca obiecte materiale, palpabile și imaginea în oglindă-imaterială, inefabilă-semnul faptei. Sub acest semn trăiesc oamenii.

Roman social și psihologic, cu o puternică structură epică, *Păsările* deschide orologiile: unul spre trecut. al sentimentului perimării, al draperiilor de catifea îngălbenite, date la o parte spre a lăsa, generos, în odăile cu umbre, invazia amurgului... Altul, spre trecutul individual, mai apropiat, al suferinței, al experienței strict personale — timpul avatar; apoi prezentul, clipa cu senzația acută a acțiunii si viitorul pregătit prin fapte — al aspirațiilor. Mai e un timp al personajului și un prezent unanim. al tuturor. Din unghiul unui materialism ferm. dialectica ideilor se obiectivează firesc, în fapte epice. Ne simțim implicați. ca cititori, în toate, deoarece Liviu Dunca se confesează cu sinceritate, cu ochii închiși — monolog punctat de dileme, dar mai ales dialogînd, așadar implicîndu-se discuției, în

drama și tragismul destinului său. Mărturisirile nu se pot petrece în orice loc, și de aceea în momentul de pîclă, de ușoară greață, cînd se ivește obsesia „doamnei în verde“ anunțînd declanșarea crizei, Dunca trebuie să se întoarcă în orașul natal din Transilvania. Privind zidurile casei ruinate, fețele devastate de bătrînețe, de o vagă degenerare, înțelege poate mai bine că unchiul acesta uscat ca o frunză, Andrei, mulții veri, mătușile, rudeniile sale sînt resturile unui inerent naufragiu al unei vechi case. Atunci, explicîndu-i Iuliei cum a fost acolo și de ce a ajuns acolo (în închisoare), începe, firește, cu „bătrînul“, ultimul mohican al tribului, al casei, greoi, cu privirea topită sub greutatea pleoapelor, disprețuind în tăcere condiția urmașilor bicisnici, a descompunerii „fortăreței“. Crusta deprinderilor de „homo austriacus“, patriotismul său specific cu izbucniri leonine, forța adunată în rezistența generațiilor fac din bătrîn un exemplar unic. După ce joacă ultima scenă „eroică“, de șef al clanului, el recade în senilitate, în incapacitatea de a înțelege, murind de viu pe un șezlong, la umbra nucului din grădină. Fără a avea blazonul prințului lui Lampedusa, „bătrînul“ a fost cîndva un „Ghepard“, războinic în adunări istorice și la Alba Iulia. De fapt, în acel punct se încheie, istoricește, biografia „bătrînului“. Restul e supraviețuire de leu închis într-o cuscă de circ, visînd probabil la trecutul lui și privind cu dispreț „jigodiile“: ceea ce contravine acelei burghezii naționale dintr-un imperiu, pătură socială cu un crepuscul abrupt. Repetînd atitudinea cetățenilor romani care numeau „barbar“ tot ceea ce era dincolo de hotarele Romei, „bătrînul“ respinge intrușii, veneticii, prezențele depășind cercul și legea clanului, a tagmei sale: „Și voi, dacă vreunul se va lega, în orice fel, în orice prilej, cu techergheii ăștia, am să vă omor. Cu mîna mea. Cu mîna mea am să vă omor“. E ultimul act violent al „leului“ îmbătrînit, după care se pietrifică, devine o fosilă, un bloc, statuia larului în muzeul obiectelor amintirii. E mediul din care Liviu Dunca a evadat de foarte tînăr, trăind în parte experiența războiului — „la aviație“, fără a o pătrunde complet, palpabil din tranșee, ci oarecum din exterior, din zbor, privire din avion... Dunca povestește: un hohot de rîs liber ca o cascadă, auzit undeva în fața unei case luminate, noaptea, o dragoste abstractă și rîsul acela declanșînd neliniști, curînd după război — reîntîlnirea cu femeia frumoasă care acuma nu mai poate rîde, îmbătrînită și învinsă; în fine — condamnarea lui Dunca, deoarece nu acceptase să mintă, să declare sabotori ai șantierului pe niște oameni fără vină, numai pentru că, așa cum îl sfătuiește Cheresteșiu: „Sînt lucruri, ține minte, ăsta e esențialul, care trebuie făcute, pe care nu le înțelegem pe deplin, în fiecare clipă, dar nu ne pot fi explicate, nu avem căderea“. Nici o dogmă, însă, nu poate anula ceea ce Dunca enunță simplu, cu disperare: „Nu trebuie distruși niște oameni nevinovați, nu trebuie să curgă sînge nevinovat“. Ideea justiției elementare, de adevăr și umanism, contrazice fără replică falsificarea sofisticată, ascunsă sub meșteșugite cuvinte, a noțiunii de necesitate. El nu poate proceda ca inginerul Mateescu, lichea cultă, pentru care — deoarece i-a citit pe Pascal și Huxely — cultura e „o formă de dispreț“. Și atunci, în mintea lui Dunca, reminiscență a lecturilor de demult, ca o dovadă se ridică ciudați vulturi acvatici, inefabilele păsări ale conștiinței. În trecutul lui, în suferințele sale, eroul caută o discernere. Aceasta nu se poate realiza monologînd, ci numai prin dialog, și astfel suava Margareta Vinea va deveni oglinda lui. Cînd o pune „sub semnul oglinzii“, magie de joc secund, acest intelectual rafinat săvîrșește un act numai pe jumătate lucid: îi spune totul pas cu pas, derularea cinematografică a trecutului individual, lupta și mai ales purgatoriul și apocalipsul lui interior. Întîi, acea coloană cenușie, în lumina nopții dobrogene, tîrîndu-și destinul, ca edecarii lui Repin, într-un neant obscur, apoi condamnarea sa pentru că nu acceptase minciuna, nevrînd să trădeze ideea unei lumi noi, așteptarea sentinței îngropat într-o celulă albastră, unde își spune în gînd (gînd licărind subteran): „mă vor omorî“, imaginîndu-și băiatul din fraza „băiatul vrea jucăria“ „dus de niște oameni

înarmați într-o preafrumoasă grădină verde". Dar „băiatul" e numai frate cu Dunca, aducînd, mi se pare, cu blîndul copilandru-soldat din *Le dormeur du val* al lui Rimbaud. Și cînd deodată se apropie de grozăvia frazei „mă vor omorî", ochii i se agață de o crăpătură a zidului — și ciudat... „am iubit cu toată puterea crăpătura aceea neînsemnată din peretele celulei împuțite în care-mi petreceam de cîteva luni zilele, o adevărată și avidă iubire". Își amintește întîmplarea cu degetul zgîriat din care înflorise miraculos parcă sîngele lui: „Am simțit brusc una din marile bucurii din viața mea de acolo: sîngele era roșu-aprins, violent, strălucitor, și i-am absorbit culoarea cu întreaga privire, încîntat. De mult nu mai văzusem o asemenea culoare vie, tranșantă, și nu m-am putut stăpîni să nu-mi formulez clar, mai întîi în gînd, apoi în șoaptă: „viața, uite viața". Îmi masam degetul, făceam să curgă mai mult sînge din meschina înțepătură și nu mă săturam privindu-l. Atunci m-am uitat în jur și mi-am dat seama de culorile întunecate din celulă..." E în acest gest un optimism profund, o silă vie de timpul alb, fără umbre, „spațiu de sticlă" fără jetrfe și morți, palid și „prea reușit" — închipuire atît de opusă realității. Și, concomitent, în uzină se pregătește înlăturarea lui Dumitru Vinea, director general, „membru în numeroase comitete și birouri". Vinea va pleca de la conducerea uzinei nu pentru că împotrivă-i uneltește Victorița, femeie energică și voluntară, nici nemijlocit în urma sesizărilor secretarului de partid, Domide, ci mai cu seamă deoarece concepția despre funcție, despre director, a devenit în mintea sa un mod de cult egocentric. Sînt rămășițele de conștiință bolnavă, stratificate în el: ambiția și forța... Ceasornicul lui interior e în întîrziere, nu se poate sincroniza cu impulsurile vieții. Dumitru Vinea rămîne, oricum, alături de Victorița, Sebișan, Mateescu, o apariție de expresivitate violentă, zidit dintr-un lut consistent și plastic.

Simultan cu acest timp cotidian al colectivității uzinei, al orașului, undeva în zona pădurilor, pe un munte solitar, se țese timpul mitic, al amintirii, oglindit în ochii femeii iubite, cînd Dunca îi povestește, recapitulîndu-și cu voce tare viața. Treptat, se identifică naratiunii, amintirii, trece totul în trecut, rămîne complet singur, pe muntele solitar, zidit cu suferințele lui într-un bloc uriaș de aer sau de cristal, pe care-l substituie prezentului — viitorul. Liviu Dunca e unul dintre oamenii care au fost loviți pe nedrept, el, care își depusese în mîinile oamenilor inima. Continuă să creadă, să rămînă fidel ideii societății în care muncește și e integrat sufletește. Poate că Margareta Vinea, prin gestul sinuciderii, n-a avut dreptate să renunțe, crezîndu-l iremediabil sfîrșit și captiv pe galera timpului mort...

Ce se va întîmpla cu Liviu Dunca, acest contemporan al nostru? Orologiul istoriei se aude limpede, ritmînd în zbaterile sîngelui. O anumită substanță epică de sorginte transilvăneană, îmbinată cu procedeele alternării de planuri, de timpuri, creează modernitatea stilului. Tragismul personajului constă în neputința lui de a fi prezent. Dilemele nu rămîn teoreme metafizice sau formule abstracte. Din amintire se desprind cîteodată păsările din paginile vechiului atlas al copilăirei, străbat timpul, stoluri, vulturi de mare trasînd unica linie între amintire și viitor, o linie de vis. Romanul lui Alexandru Ivasiuc e o carte despre drama reînceperii, a reconstrucției destinului.

MIRCEA VAIDA

Vasile Rebreanu

S-a născut la 11 noiembrie 1934, în comuna Florești județul Bistrița-Năsăud.

Studii secundare la Năsăud. Facultatea de filologie din București.

Mulți ani redactor la Tribuna. *Din 1969 e director al Studioului de radio Cluj.*

A debutat în Tînărul scriitor *(1956), cu proză scurtă.*

Opera: În plină zi, *1959;* Casa, *1962;* Dimineață de toamnă, *1962;* Călăul cel bun, *1965;* Pisica roșcată și îngerii, *1966;* De chemat bărbatul pe stele, *1966;* Marșul, *1968;* Țiganca albă, *1968;* Muntele cărunt, *1968;* Securi pentru funii, *1970;* Jaguarul, *1972;* Un caz de iubire la Holywood, *1978.*

Referințe critice: *D. Cesereanu,* Lirism și fantezie epică, Gazeta literară, *1966, nr. 13; Ion Oarcăsu,* Oglinzi paralele, *1967; C. Cubleșan,* Țiganca albă, Tribuna, *1968 nr. 36; Mircea Vaida,* Mitologii critice, *1978.*

Casa, romanului Vasile Rebreanu, se putea intitula și „Casa din Transilvania". Împotriva acelei literaturi a „plugarului glumeț", care e pus pe snoave și îi amuză pe citadini cu limba plină de formele imperfectului și perfectului simplu gramatical, Vasile Rebreanu a reușit să ofere, într-un dens desen epic, portretul realist al conștiinței țărănești în plin avatar.

Care este actualitatea acestui roman aflat la cea de-a treia ediție (Ed. Minerva, ediție nevarietur, 1972)? Vasile Rebreanu nu a scris o carte de conjunctură, un reportaj al momentului, ci o istorie dramatică a luptei și prefacerii omului. Din punct de vedere estetic, originalitatea romanului constă în contrastele puternice ale structurii sale intime. E fenomenul acelei interesante antagonii, întru unitate, mărturisită în amintirile lui Gala Galaction, care și-a compus prima narațiune sub impresia unor lecturi ca *Salammbô* de Gustav Flaubert, *Le Panthee* de Josephin Peladan... Rezultatul a fost, firește, un aliaj inedit, minat paradoxal de ceea ce se poate numi: „aspra istorie" realistă și „poezia siderală".

La obîrșia prozei moraliste, descinsă din Slavici și Agârbiceanu, ceea ce ar corespunde realismului de rocă dură, ca o abatere de la matricea stilistică a ardelenilor înrădăcinați cu solemnă încăpățînare într-o evocare austeră și grea de faptă, autorul adaugă ca element inedit poeticul. E o „răzvrătire", aș zice modernă, față de canoanele Școlii ardelene, act oarecum neconformist, de candoare, prin care Vasile Rebreanu afirmă în continuare filonul epic transilvănean. Tablele de legi, care excelaseră în sobra zgîrcenie a limbii nemetaforice din *Mara, Arhanghelii* sau *Ion,* scriitorul încearcă să le sfideze prin lirism. Pe muchiile scorțoase ale caracterelor și tipologiilor împătimite fanatic în rîvnirea pămîntului, peste negrele tipare telurice, pe măști clasice — carbonizate, prozatorul aruncă senin, cu surîs și dezinvoltură de joc, praful liric sideral... Aici, proza se întîlnește firesc cu balada. În resorturile sale intime, romanul *Casa* are o structură baladescă.

Cheia întregii semnificații epice se află în final. O lovitură în moalele capului încheia brusc biografia clasicului Ion. Era ca o perdea neagră, întuneci-

mea pusă pe ochii cititorului care privea prin ochii lui Ion. În moarte nu era nimic decît beznă. Lică Sămădăul, hoț orgolios și adevărat bărbat, își zdrobise țeasta de trunchiul stejarului cu oarbă voință de a dispărea, sfărîmat în neant cu ură și sete de neființă. Într-o clipă de violentă deprimare, Stoicea, eroul lui Gala Galaction, se aruncă în oglinda cenușie a iazului, ca în apa fără amintiri a rîului Lethe. Astfel de deznodăminte sînt dezrădăcinări brutale din existență, ghilotinări pline de șoc ale firului vieții. Moartea era în acest sens o invazie a absurdului, copleșirea cu absurd.

Pe temeiul baladei, alta e semnificația morții în romanul lui Vasile Rebreanu. Cu țeasta zdrobită de muchia securii, Isaia nu trece în neant cu ochii închiși. Moartea nu mai e beznă. Primul cerc e acela al „amestecării cu țărîna"... Corpul îi era greu, iar pămîntul se desfăcea sub el, îl înghițea..." Și cînd, într-un ultim efort, mușcă pămîntul, lui Isaia i se năzare icoana Solomiei: pămîntul și femeia dobîndind un magic sinonim, printr-o fulgerătoare reducție, întoarcerea la arhetipurile originare. Nici o lamentație nu întrerupe monologul trecut al lui Isaia. Simțim că, treptat, el nici nu mai „folosește" cuvintele: ele și-au pierdut prețul, sînt înlocuite prin senzații, sunete, culori, climate: „îl cuprinse căldura", „o căldură plăcută și mare", „se simțise deodată ușor"... Se desprinde și se reîntoarce la cuvinte. E ca și cum Vasile Rebreanu ar face psihanaliza personajului străvechi, mioritic. Așa încît totul culminează în poemul tragic și nobil al „desprinderii de pămînt", deoarece Isaia „se ridica tot mai sus, printre stele, ca un abur". Setea atavică, blestemul teluric, metafizica de fier a țăranului transilvănean, așa cum le descriseseră un Slavici, Agârbiceanu ori Liviu Rebreanu, sînt sfidate prin această moarte. Trupul lui Isaia Ioța stă întins noaptea în mijlocul cîmpiei transilvane: „Nu după mult timp îl găsi acolo, la margine de drum, în întunerec, băiatul lui George Draja".

I se putea întîmpla aidoma și păstorului mioritic. În munți, prohodit de păsări, de vînturi, de ploi, putea fi și el găsit de băiatul lui George Draja. Aceasta nu i-ar fi îngreunat cu nimic osmoza, pătrunderea naturii de către duhul omului. În logica finalului de roman, acest băiat al lui George Draja are o funcție esențială. Mai aproape de natură, emisar al ei, el concepe viața ca joc. Vasile Rebreanu utilizează, în epilog, o modalitate eminamente lirică. „Băiatul", fiu al naturii, vine nemijlocit din lumea poemului. E personajul dintr-o postumă eminesciană („Fiind băiet păduri cutreieram..."), frate geamăn cu hölderlinianul „Knabe", păzit de zeitățile firii (Da ich ein Knabe war) și în fine cu „băiatul" din Lancrăm, scăldîndu-se dionisiac în boabe de grîu *(Mirabila sămînță)*, ori desfăcînd din joc, „cum desfaci o jucărie", mașinăria demiurgică *(Psalm)*.

El nu sesizează moartea ca pe o dezagregare. E numai somn și doar o „prefăcătorie", ipocrizie din joc a omului care face pe mortul... Așa se explică seninul joc cu degetele picioarelor mortului: „Prinse degetul mare al piciorului și spuse: „Tu, la oi..." Îl acoperă pe Isaia cu pămînt, și în cele din urmă, tot ca din joc, seamănă pămînt pe pămînt. Dimensiunile devin dintr-o-dată simbolice. Lacrimile băiatului nu izvorăsc din milă, pentru că el nu cunoaște moartea. Cineva plînge în ochii lui. Tocmai acele lacrimi, oarecum străine și impersonale, trezesc în el tot o imagine a candorii și frumuseții: „Privi apoi spre legătura aceea de puieți, și din pricina lacrimilor i se păru că înfloriseră".

În finalul romanului *Casa*, copilul, „băiatul lui George Draja e o cheie. Prin el se continuă schimbat destinul lui Isaia Ioța și în definitiv al tuturor țăranilor transilvăneni, împătimiți ai țărînii. E reforma unui tip social și estetic. Cu „băiatul lui George Draja", ca și cu o cheie, prozatorul știe că poate descuia istoria. E îndreptățirea ultimului vreasc plăpînd, crescut în pădurea unui sfîrșit de baladă. Pentru că personajul lui Vasile Rebreanu lasă mortul în pămînt și, cu ciudate lacrimi în ochi, „prinzînd legătura de puieți", se întoarce în sat.

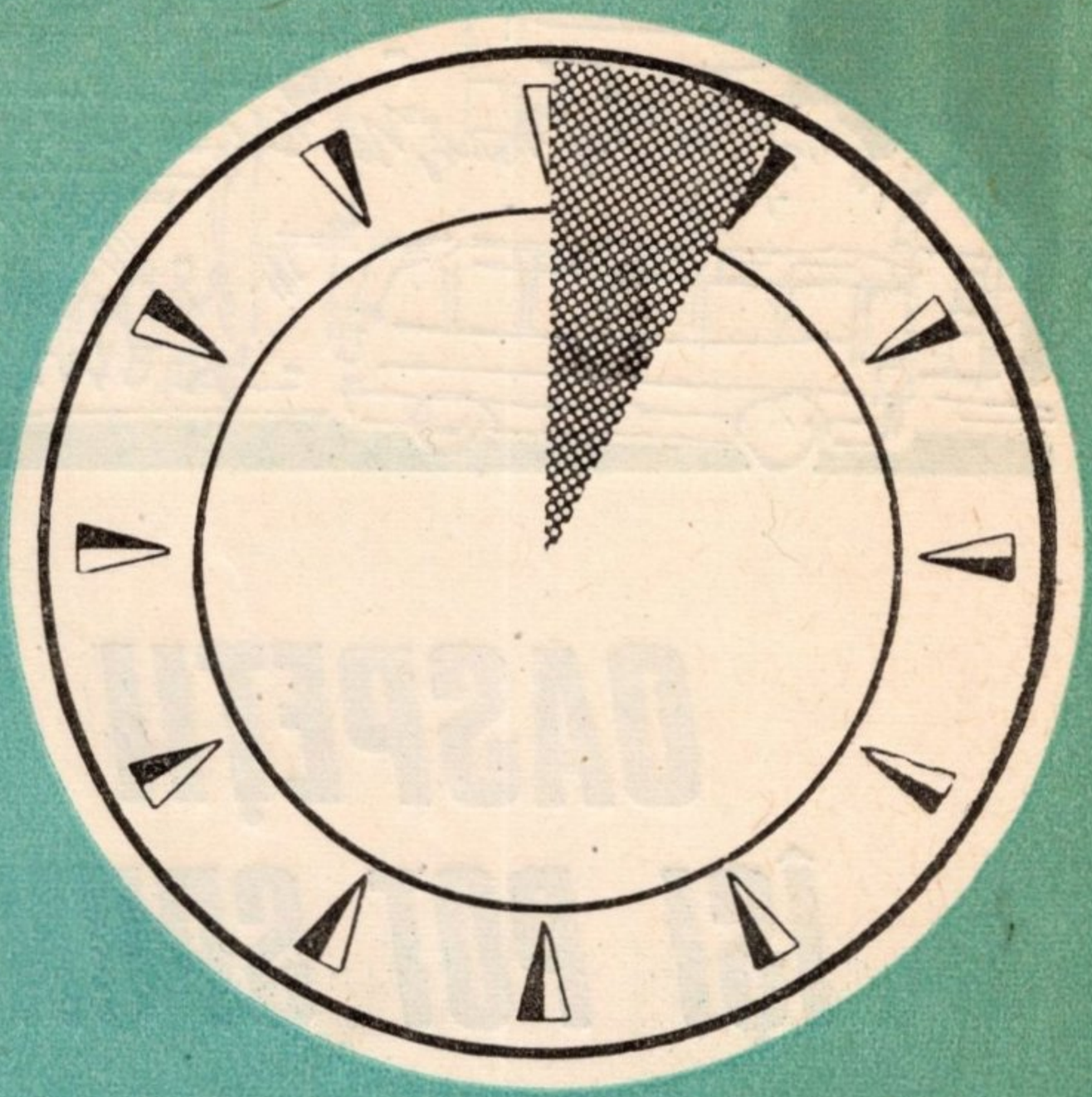
MIRCEA VAIDA

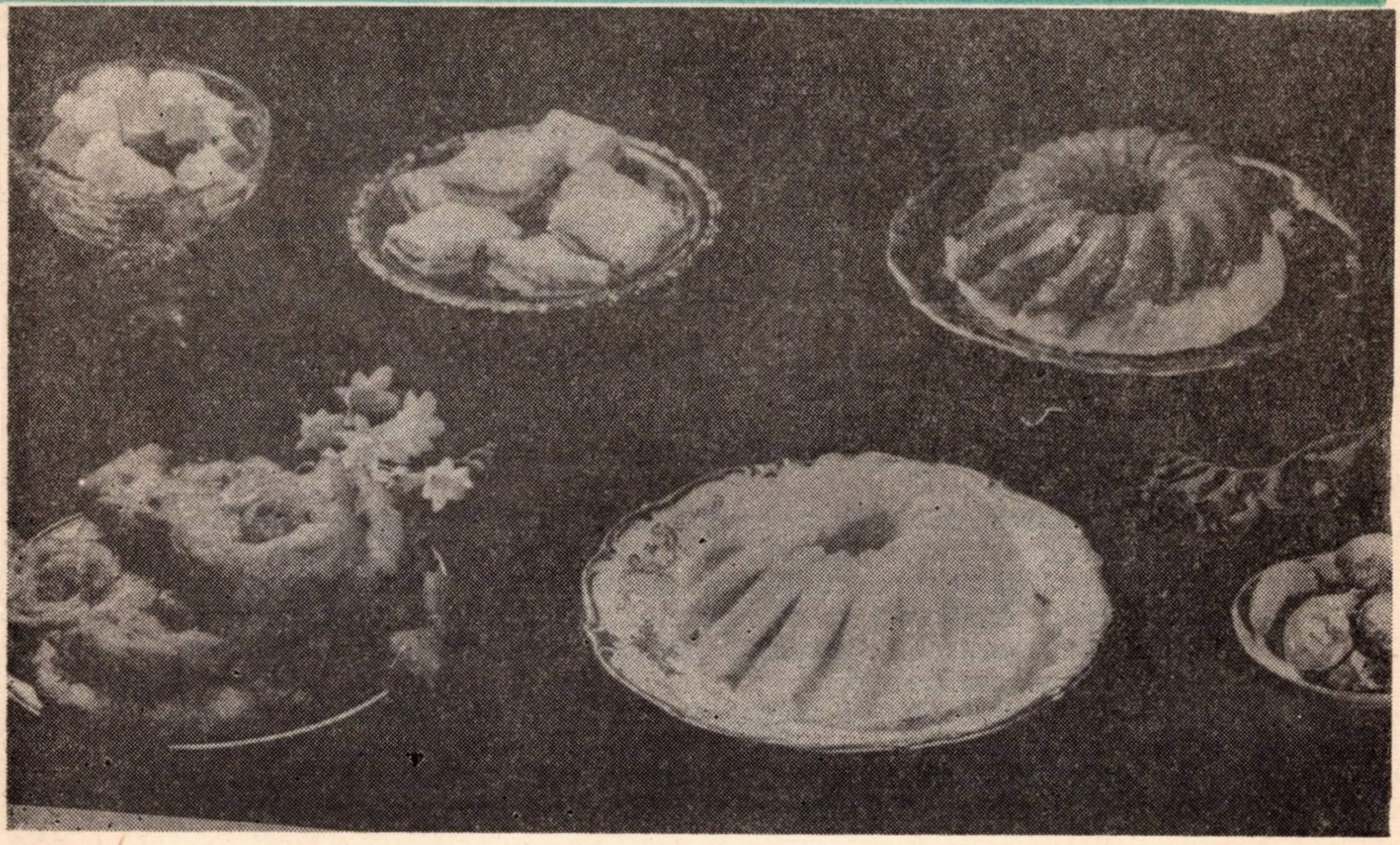
Tiparul executat la I. P. Cluj-Napoca

ÎN 5 MINUTE

cu reușită sigură și fără cartea de bucate, un desert delicios din:

— Praf pentru langoși, gogoși, clătite, aluat fraged, ecleruri, înghețate (vanilie, cacao, ciocolată, zmeură, lămîie, portocale, sîmburi de caise)
produse de ÎNTREPRINDEREA DE BERE „TIMIȘOREANA“ — secția amidon, care se găsesc de vînzare la toate unitățile specializate ale comerțului de stat.





OASPEȚII ÎȘI POT SPUNE PĂREREA

Dobrogea, care cu numai patru decenii în urmă era amintită astfel într-un vechi cîntec popular: „Dobrogea, țară de piatră, bate vînt, nu crește iarbă“, a devenit în anii noștri o adevărată grădină plină de frumuseți, revărsare de roade și de poezie, fiind chemată la o nouă viață, viața socialistă.

Pe harta Dobrogei, orașul Medgidia este prezentat în cadrul centrelor de podgorii, iar numele său e trecut și pe agenda de vacanță a turiștilor români sau străini sosiți pe însoritul și modernul litoral românesc.

Călătorul sosit astăzi în Medgidia rămîne profund impresionat de transformările înnoitoare pe care le întîlnește la tot pasul. Arhitectura modernă a orașului, noile construcții și dotări social-culturale sînt tot atîtea semne ale noului în Dobrogea — meleag de fapte și de spirit românesc.

Într-adevăr, Medgidia a renăscut din propria-i cenușă — precum spune legenda despre pasărea Phönix. Soarele, atît de pustiitor, care pîrjolea altădată totul cu săgețile lui de foc, s-a înfrățit astăzi cu apa ploilor artificiale, cu mecanizarea și chimizarea, cu priceperea și hărnicia oamenilor statorniciți aici de cînd lumea, toate la un loc făcînd frumoasa Medgidie.

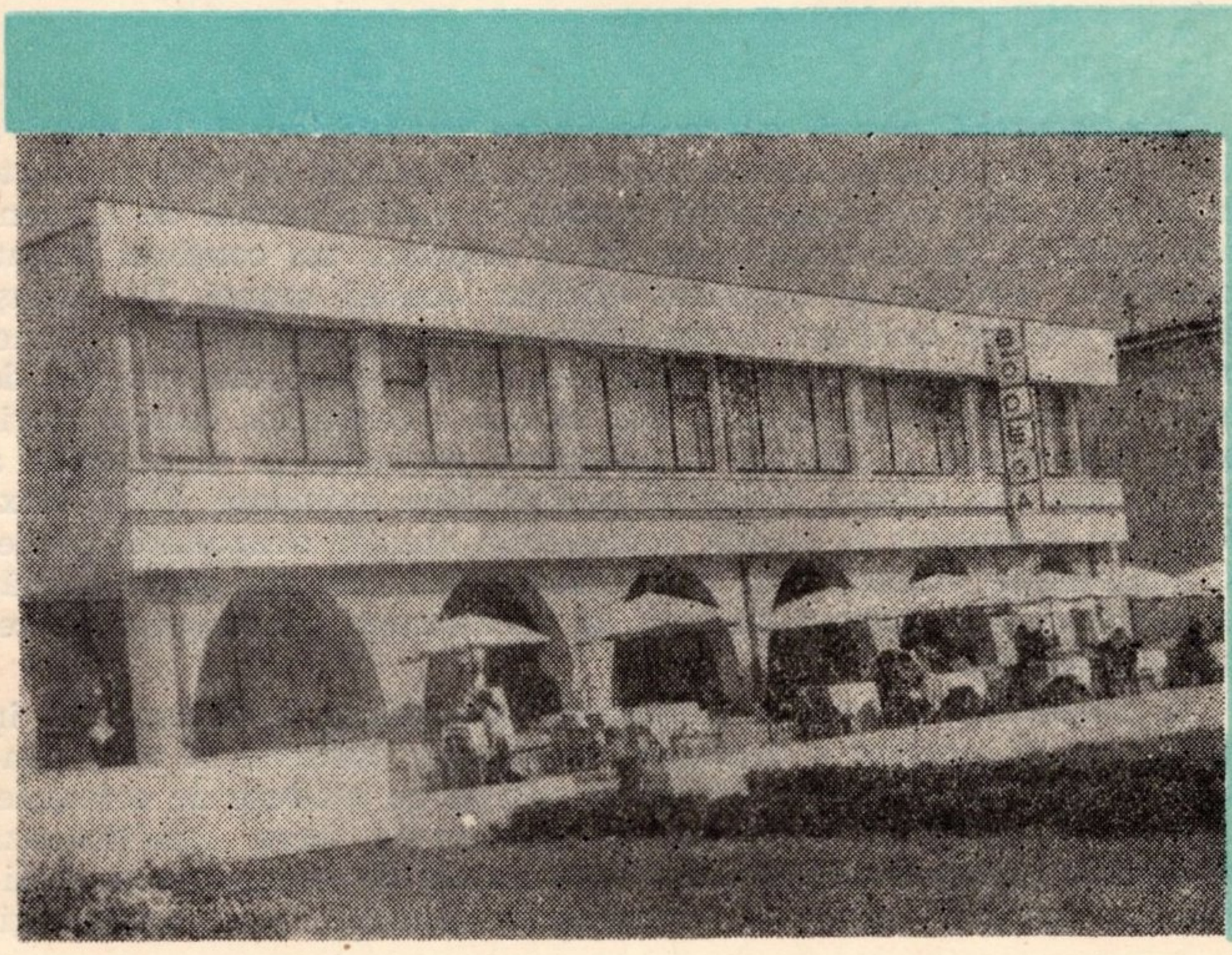
Pe plan de frunte, în șiragul de realizări ale județului Constanța se înscrie și comerțul socialist din Medgidia. Este o mîndrie pentru țară, pentru organele de partid și de stat ale județului nostru faptul că acei ce trudesc aici înscriu pe produsele comerțului socialist din

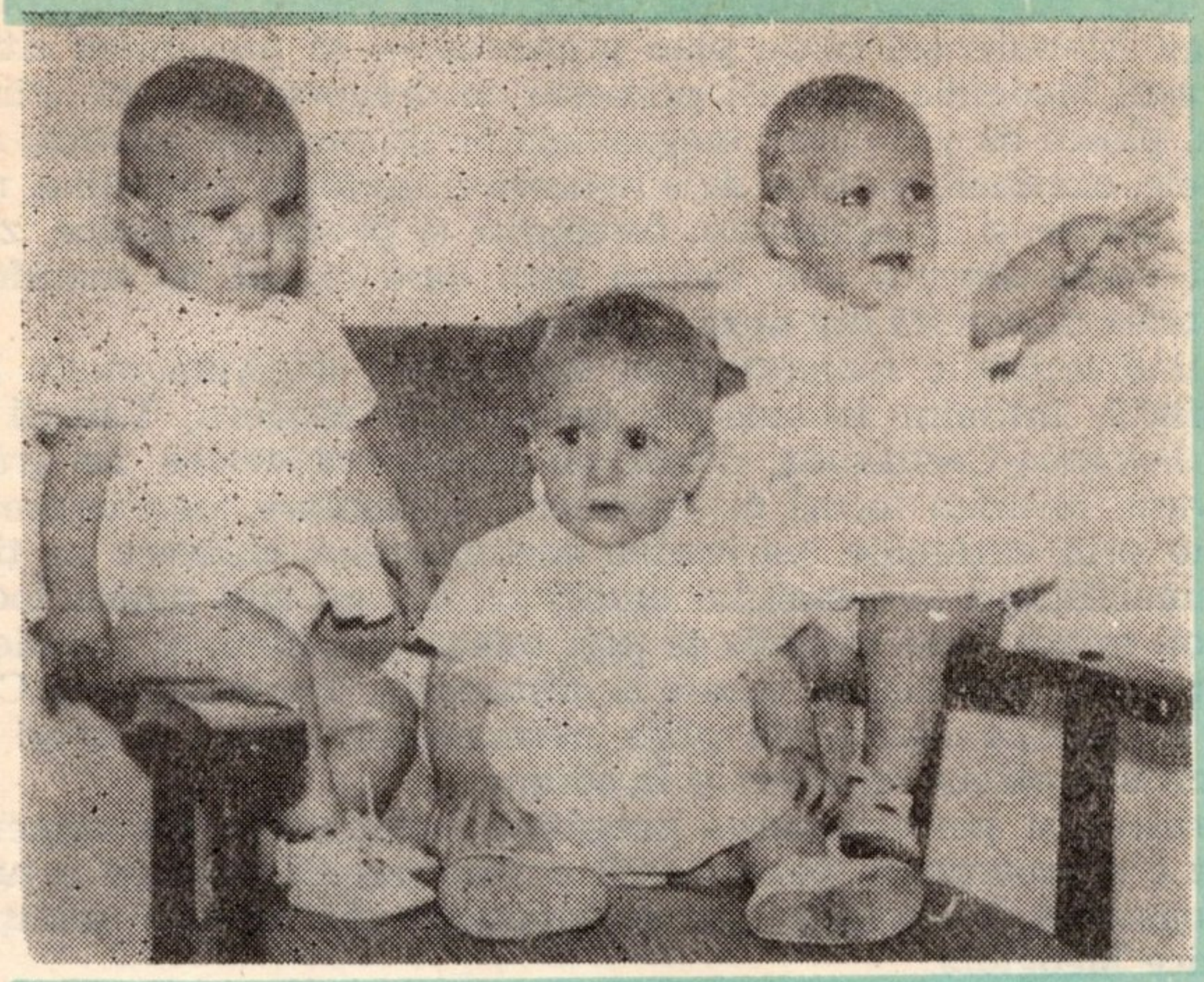
Medgidia sau Constanța, pe lăzile de struguri sau pe sticlele de vin, alături de emblema unităților comerciale, tricolorul românesc —, un adevărat mesager al prieteniei cu care-și întîmpină musafirii.

„Noi încercăm — ne mărturisesc cu pasiune tovarășii Țintă Mihai, director ICS Mixt Medgidia, Suceveanu Vasile, șef contabil și Caraiman Antonie, șef birou plan producție — să prezentăm cititorilor orașul Medgidia, care își primește cu dragoste oaspeții. Pîinea și sarea, plosca cu vin curat, magazinele de alimentație publică, restaurantele, cantinele cu linie de autoservire, unitățile gospodina, magazinele textile și încălțăminte, ferometal și produse chimice, zîmbetul și vorba sinceră sînt factori prin care orașul își manifestă ospitalitatea moștenită din moși strămoși.

Vizitînd unitățile Întreprinderii Comerciale de Alimentație Publică Mixtă, întîlnim frumoasele restaurante Modern, Vălenii de Munte, Dunărea-Cernavodă, dotate cu terase îmbietoare, cu grădină de vară, întîlnim locuri de agrement, alimentare, toate impresionîndu-ne prin curățenie, varietatea sortimentelor culinare ce ți le oferă, amabilitatea personalului muncitor. Ele nu sînt numai locuri unde poți mînca bine, ci unde te poți relaxa și odihni, și trebuie să amintim aci și unitatea de cazare și alimentație a municipiului Constanța, în atenția căreia stă grija permanentă pentru a oferi un mediu cît mai plăcut celor veniți la odihnă.

Instruirea și perfecționarea pregătirii lucrătorilor din comerțul socialist e o preocupare permanentă a Direcției Comerciale a județului Constanța și a colectivului de conducere din rețeaua unităților economice Medgidia.





Interlocutorii noştri, cu modestia ce caracterizează pe omul a cărui singură preocupare este munca, ne-au relatat că totul porneşte de la felul cum este organizată munca în cadrul reţelei de alimentaţie publică, de la necesitatea de a imprima un conţinut bogat, interesant, atractiv şi neapărat eficient acestei munci. În acelaşi timp, în reţelele culinare, în serviciile oferite populaţiei ni se spune, am căutat să îmbinăm specificul locului cu specificul zonelor de unde vin turiştii. Cunoaşterea mai exactă a cerinţelor consumatorilor a determinat o ridicare a pregătirii profesionale şi practice a lucrătorilor din comerţ. Folosind posibilităţile existente, I.C.S. Mixt Medgidia a acordat şi acordă o deosebită atenţie dezvoltării reţelei de alimentaţie publică prin specializarea unui cît mai mare număr de lucrători prin cursuri pe serii, şi organizarea concursului de cel mai bun bucătar.

O consecinţă directă a măsurilor întreprinse a determinat în ultimii ani o creştere a desfacerii producţiei culinare la care ponderea o deţin vînzările de mîncăruri gătite, de produse de cofetărie, patiserie şi simigerie — liniile de autoservire care funcţionează satisfăcînd cerinţele populaţiei. Sortimentele de mîncare sînt realizate din materie primă ce îndeplineşte cerinţele unei alimentaţii

raționale, adică au la bază legume, orez, ouă, pește, paste făinoase, păsări, etc. Creșterea ponderii produselor culinare în totalul desfacerilor trebuie pusă în legătură cu diversificarea sortimentelor. Calitatea preparatelor de bucătărie, cofetărie, patiserie și a preparatelor de tip Gospodina, realizate în laboratoarele întreprinderii pe baza rețetelor tradiționale sînt solicitate atît de localnici, de la cei mici pînă la cei mari, cît și de o mare parte a turiștilor ce vizitează litoralul.

Se poate afirma fără teamă de a greși că unitățile alimentației publice din Medgidia și municipiul Constanța pot constitui importante partenere în cadrul schimbului de experiență cu unitățile similare din întreaga țară, ne relatează în continuare interlocutoarea noastră, tovarășa Maria Ciurea, director la unitatea de cazare și alimentație din Constanța.

Unitățile de alimentație publică și de cazare din orașul Medgidia și Constanța vă stau la dispoziție în orice anotimp. Nu uitați ca în vacanță să vizitați frumoasa Medgidie, meleagurile dobrogene și minunata Constanța, a căror ospitalitate este azi unanim recunoscută și apreciată.

NU TRECEȚI PESTE ACEST CAPITOL

„Antrefrig“ este singura întreprindere din municipiul București specializată în prelucrarea, obținerea și conservarea prin frig a sortimentelor de carne, fructe, legume proaspete și semipreparate culinare. Creată în 1951, această întreprindere a cunoscut în ultimii zece ani o dezvoltare spectaculoasă. De altfel întreprinderi surori activează și în orașele Arad, Bacău, Craiova, Iași, Pitești, Ploiești, Sibiu, Suceava, Tg. Mureș, Brașov, Cluj-Napoca și Constanța.

Promovarea progresului tehnic în fiecare compartiment de muncă, dotarea cu utilaje și linii tehnologice moderne și de mare productivitate a condus la culegerea roadelor creșterii eficienței întregii activități — ne mărturisește tovarășul ing. Aurel Bucur, directorul întreprinderii „Antrefrig“ București — de la care aflăm în continuare noi date care ilustrează și mai elocvent că preparatele și semipreparatele culinare conservate prin frig și-au cucerit o largă audiență în rîndul consumatorilor. Altă latură importantă a activității harnicelor noastre colective, continuă interlocutorul nostru, este prelucrarea și conservarea prin frig a legumelor și fructelor. La toate acestea se adaugă acivitatea secției de pregătire a preparatelor și semipreparatelor culinare conservate prin frig, care a luat o dezvoltare deosebită, rezultat firesc al marilor și însemnatelor prefaceri pe plan economic, politic și social din țara noastră. Indicațiile tehnice primite de la Centrala Industrializării Cărnii, ca și însăși activitatea întreprinderii noastre, au ca scop asigurarea consumatorilor cu produse de calitate, diversificate, bogate în vitamine, proteine, săruri minerale — firește, pentru a satisface cele mai exigente gusturi ale cumpărătorilor — ne spune interlocutorul nostru. Astfel, pe lîngă materiile prime de calitate superioară, se investește și gîndire tehnică, îmbinare necesară atît pentru realizarea de produse finite echilibrate nutrițional, cît și prin aplicarea unor soluții noi, necesare stăpînirii complicatelor procese tehnologice. Ne reținem atenția secvențele pline de interes ale procesului tehnologic și conservarea prin frig a legumelor.

— După o serie întreagă de operații preliminare, în funcție de specificul fiecărei legume —ne spune tovarășa ing. Nineta Dumitrescu, șefa biroului programare, lansare și urmărire a producției, urmează spălarea pe utilaje cu dușuri, apoi „opărirea“ legumelor proaspete. Este vorba de aburi, nicidecum de fierbere, fiindcă se urmărește, pe de o parte, neutralizarea activității enzimelor de oxidare — pentru ca legumele să-și păstreze intacte valorile nutritive,

pentru vacanțele dvs...

Pentru vacanțele dv. I.T.H.R. a reținut locuri în cele mai frumoase stațiuni de odihnă.

Dacă starea sănătății vă impune — I.T.H.R. vă oferă locuri pentru cura balneară.

REȚINEȚI adresele filialelor de turism I.T.H.R.:

str. Mendeleev nr. 14, Bd. Republicii nr. 68, Bd. 1848 nr. 4, Bd. N. Bălcescu nr. 35, Calea Griviței nr. 140.

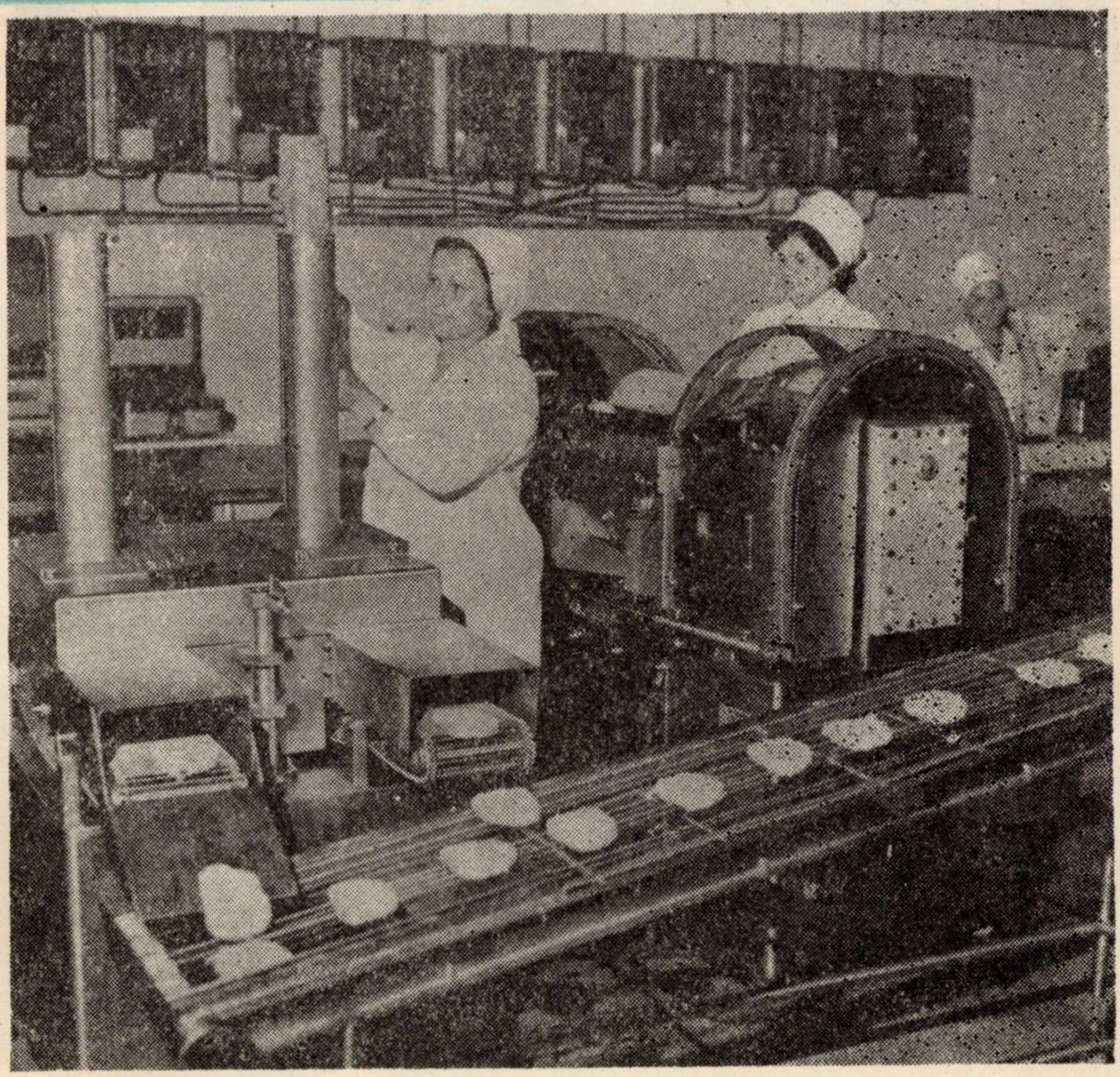
PENTRU TOATE SEZOANELE
PENTRU TOATE EXIGENȚELE

Magazinele și raioanele specializate ale comerțului de stat din întreaga țară, oferă tuturor categoriilor de cumpărători un bogat și variat sortiment de articole de îmbrăcăminte, completat și asortat cu articole și accesoriile respective, conferind astfel oricărei vestimentații eleganța, modernismul și șarmul surprinse în clișeele ultimei ore ale modei internaționale.

gustul și aspectul — iar pedealtă parte, distrugerea florei microbiene. De pildă, după 2—3 minute de un astfel de „tratament", boabele de mazăre sînt inactive în proporție de 99 la sută. Întreaga secvență a „opăririi" este controlată minuțios de biologi, așa încît o eventuală diminuare a vitaminelor, ca de pildă vitamina C, prin depășirea timpului de opărire, este exclusă. Prin transport hidraulic, legumele apoi sînt dirijate spre bazinul de răcire, de unde sînt preluate, cu ajutorul unei benzi transportoare, spre instalația continuă de congelare foarte rapidă la —35°C. După această congelare bruscă, produsele se ambalează în pachete de 0,5 kg.

— La fructe — precizează tovarășa ing. Elena Pleșu, coordonator la biroul urmărire, programare și lansarea producției — operațiile de preparare se desfășoară respectînd aceleași principii, deși sînt mai complicate, dat fiind că în procesul tehnologic trebuie să se țină seama de fragilitatea unor fructe mai susceptibile la degradare, mai cu seamă în timpul operațiunilor de tratament tehnologic specific, ce vizează și aci o cît mai redusă diminuare a vitaminelor. În același context aflăm că metoda însiropării folosită la unele sortimente de fructe, pe lîngă faptul că poate să confere fructelor conservate prin frig un gust foarte plăcut, are avantajul că păstrează mai bine aroma, mărind chiar și valoarea nutritivă a fructului proaspăt.

În continuare, tovarășul ing. Emil Chidean — inginer șef al întreprinderii — ne spune că, în urma unor testări, colectivul de ingineri din Centrala Industrializării Cărnii și din „Antrefrig" au realizat circa 40 de sortimente noi. S-a avut în vedere și creșterea ponderei în producția curentă și a sortimentelor tradiționale românești, ca: ciorbă de zahana, borș moldovenesc, supe de carne, sărmăluțe în foi de viță, sărmăluțe în foi de varză, gulaș ardelenesc, diverse tocane, chiftele, pîrjoale, crochete, mititei, șnițele — cu sau fără garni-



tură de legume. Firește, nu au fost neglijate produsele dietetice: rasol de vită cu garnitură de legume, soteurile de carne, amestecuri de legume și fără carne, legume cu carne de pasăre și creme de legume sau sosuri dietetice. Pentru realizarea unui meniu complet, s-a extins gama de aluaturi și foietaje crude, cu și fără fructe (găluște cu prune, colțunași, plăcintă cu vișine sau caise etc.). Aceste produse se comercializează în stare congelată.

Tov. Victor Ruse, director comercial la „Antrefrig" București, arată că, plecînd de la faptul că în contextul vieții extrem de complexe pe care o trăiește azi omul societății moderne, femeia nu își mai poate permite să irosească ore în șir cu gătitul. Este de datoria industriei să realizeze produse culinare, deoarece acestea, conservate prin frig, dau posibilitatea femeilor să prepare un prînz sau cină într-un timp scurt — între 10—60 minute un meniu bogat și diversificat. Astfel, la o masă de prînz pot fi servite, fără dificultăți pentru gospodină, supă cu carne de vită, cotlet de carne presată cu garnitură, piersici în sirop și altele.

Deci, aceste produse, pe lîngă valorificarea superioară a unor materii prime agroalimentare cu caracter sezonier, înglobează un important volum de manoperă industrializată, fapt ce conduce la reducerea timpului pe care cumpărătorul trebuie să-l cheltuiască pentru aprovizionare și pentru pregătirea culinară.

Rețineți deci că unul din principalele obiective ale activității industriei frigului alimentar este cel de a oferi consumatorilor — la prețuri corespunzătoare — și produse culinare ce au un grad avansat de pregătire culinară, pentru toate vîrstele, tocmai pentru a ușura munca femeilor. Folosirea acestor produse, pe care le recomandăm gospodinelor, conduce la o simțitoare reducere a timpului necesar pregătirii meniurilor.

stejar, este situat HANUL VALEA URSULUI cu camere plăcut mobilate, încălzire centrală și cu căsuțe camping, amplasate sub ramurile bătrînilor stejari.

Continuînd călătoria tot pe DN 7, drum ce șerpuiește peste dealurile subcarpatice ce se întind pînă la intrarea în Rîmnicu Vîlcea, la 45 km de Pitești, se află MOTELUL TOPOLOGUL, cu o arhitectură originală și atrăgătoare, la poalele unei păduri de arini, pe malul rîului Topologul. Unitatea dispune de teren sport, căsuțe camping, loc de parcare auto etc.

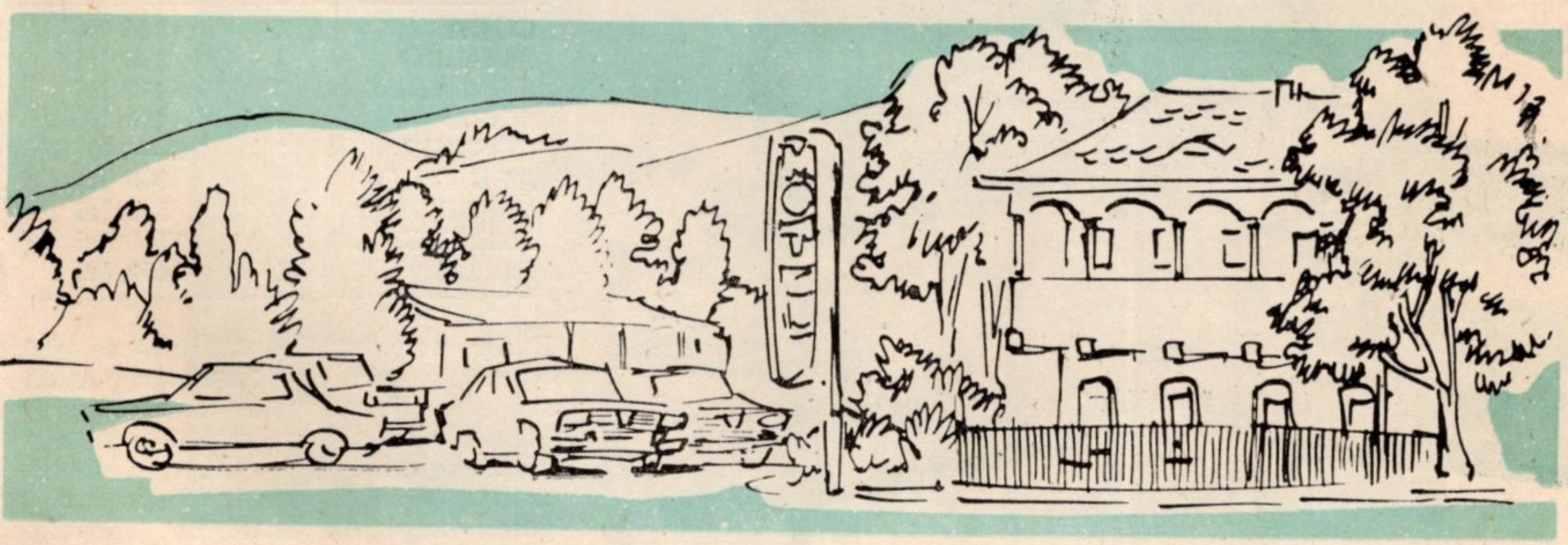
Tot în județul Vîlcea, pe DN 7, însă pe Valea Oltului spre Sibiu la km. 22 de Rîmnicu Vîlcea, se află o altă unitate turistică a cooperației de consum, și anume MOTELUL LOTRIȘOR, construcție ridicată în stil arhitectonic modern, cu 40 camere confortabile cu 2—3 paturi și încălzire centrală, precum și un restaunant în care se servesc preparate cu specific vîlcean. Dacă pornim din Rîmnicu Vîlcea spre sud, pe DN 64 se ajunge la Drăgășani unde se află HOTELUL RUSIDAVA, una din cele mai mari unități ale cooperației de consum, cu 152 locuri de cazare, un restaurant, o cramă și o cofetărie cu laborator propriu.

Pe alt traseu turistic interesant — DN 67 spre Tg. Jiu — drum ce leagă vechile sate vîlcene, în centrul orașului agro-industrial Horezu (la 42 km de la Rîmnicu Vîlcea) se află HANUL HOREZU, cu 30 camere cu cîte 2 paturi fiecare, cu încălzire centrală, restaurant și cofetărie. Mai reține atenția și faptul că turiștii au posibilitatea de a vizita pe aceste meleaguri monumente istorice, mănăstiri etc., așa cum este cazul mănăstirilor Horezu, Bistrița, Arnota, peștera Polovragi, cula de la Măldărești etc. Aici poate fi vizitat și meșterul Stelian Ogrezeanu, vestit și peste hotare pentru produsele sale de ceramică. Mergînd în continuare pe DN 67 spre Tg. Jiu, se desprinde un drum lateral ce duce spre Baia de Fier, unde la cca 1 km distanță, se află Peștera Muierii, monument al naturii, la a cărei intrare cooperația de consum a amplasat CABANA PEȘTERA MUIERII. Ajungînd la această unitate turistică ne aflăm deja pe meleaguri gorjene, mult cîntate de locuitorii zonelor respective. La această cabană se poate poposi, existînd condiții bune de odihnă și recreere.

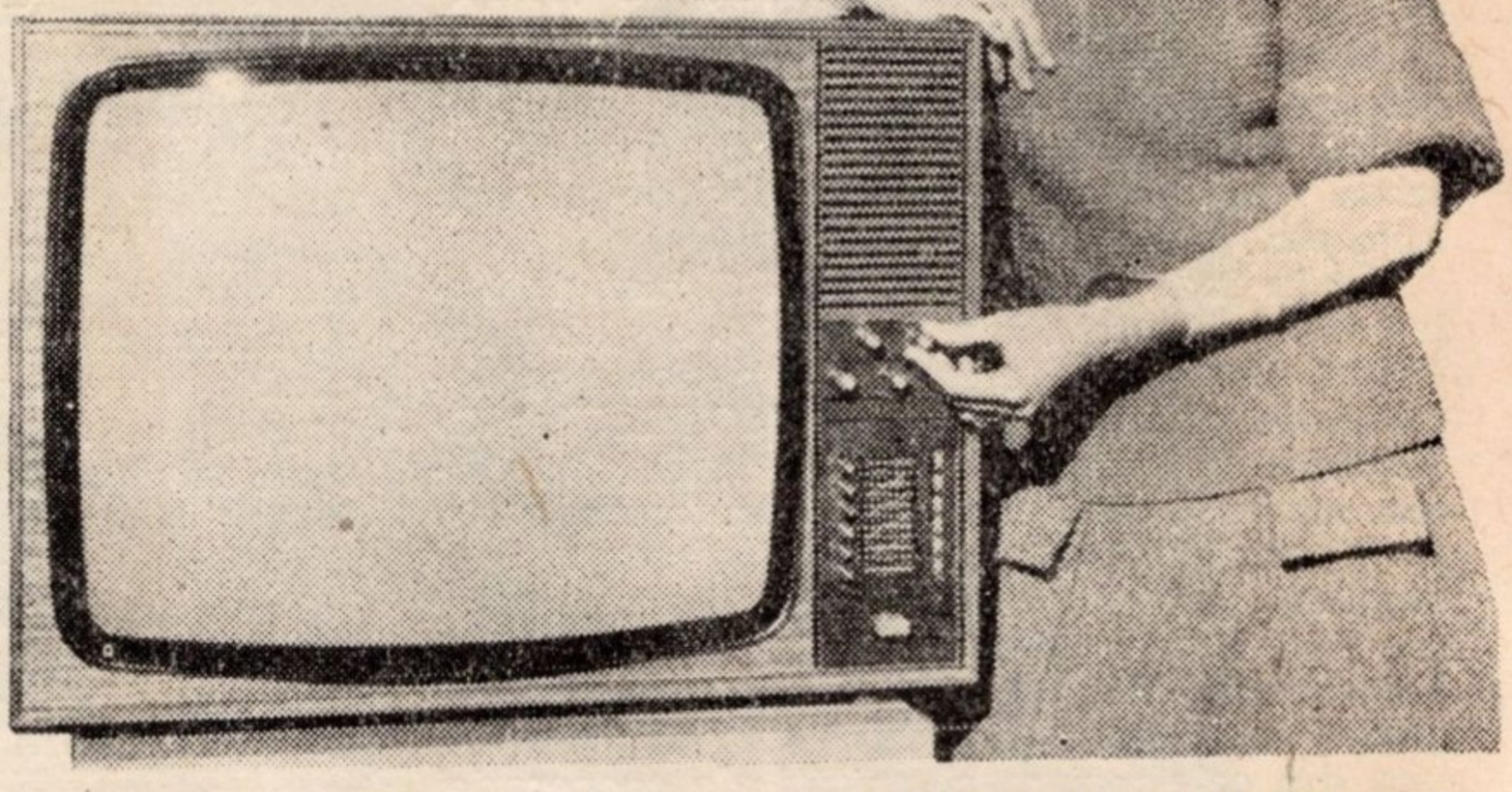
Revenind la DN 67 și mergînd spre vest, pînă la km. 80 de la Rîmnicu Vîlcea, se ajunge la Novaci, oraș cochet cu specific de munte, unde a fost amenajat într-o construcție montană MOTELUL PARÎNGUL cu 20 camere plăcut mobilate, cu restaurant a cărui bucătărie excelează în preparate culinare din produse de stînă. De aici turiștii au posibilitatea să facă excursii spre crestele munților Parîng și la Rînca, răscruce de trasee turistice. De menționat că Rînca, prin cele cinci cabane care alcătuiesc complexul turistic, este un minunat loc de popas îndelungat.

În sfîrșit, tot în județul Gorj, cooperația de consum a dat în funcțiune în vara acestui an HANUL TISMANA, situat la intrarea în comuna Tismana, viitor oraș agroindustrial. Hanul, construit după o concepție modernă, cu 46 locuri de cazare, dispune de un restaurant, braserie și oferă o serie de servicii turiștilor. Tot aici mai există și 30 locuri în căsuțe camping. Poposind aici, turiștii pot să cunoască nu numai frumoasa zonă împădurită de la poalele munților Vîlcanului, ci și folclorul gorjean reprezentat atît prin arhitectura caselor cît și prin țesături și costume populare, rezervația de castani comestibili, precum și păstrăvăria din localitate.

Iată condițiile ce se pot oferi de cooperația de consum turiștilor străini și interni pe meleagurile acestui minunat colț de țară, interesante locuri de odihnă și recreere pentru orice am al muncii din țara noastră, dornic să-și cunoască patria.



CONDIȚII OPTIME DE VIZIBILITATE ȘI AUDIȚIE ASIGURĂ ORICARE DINTRE ... MEMBRII FAMILIEI DE TELEVIZOARE CU CIRCUITE INTEGRATE!

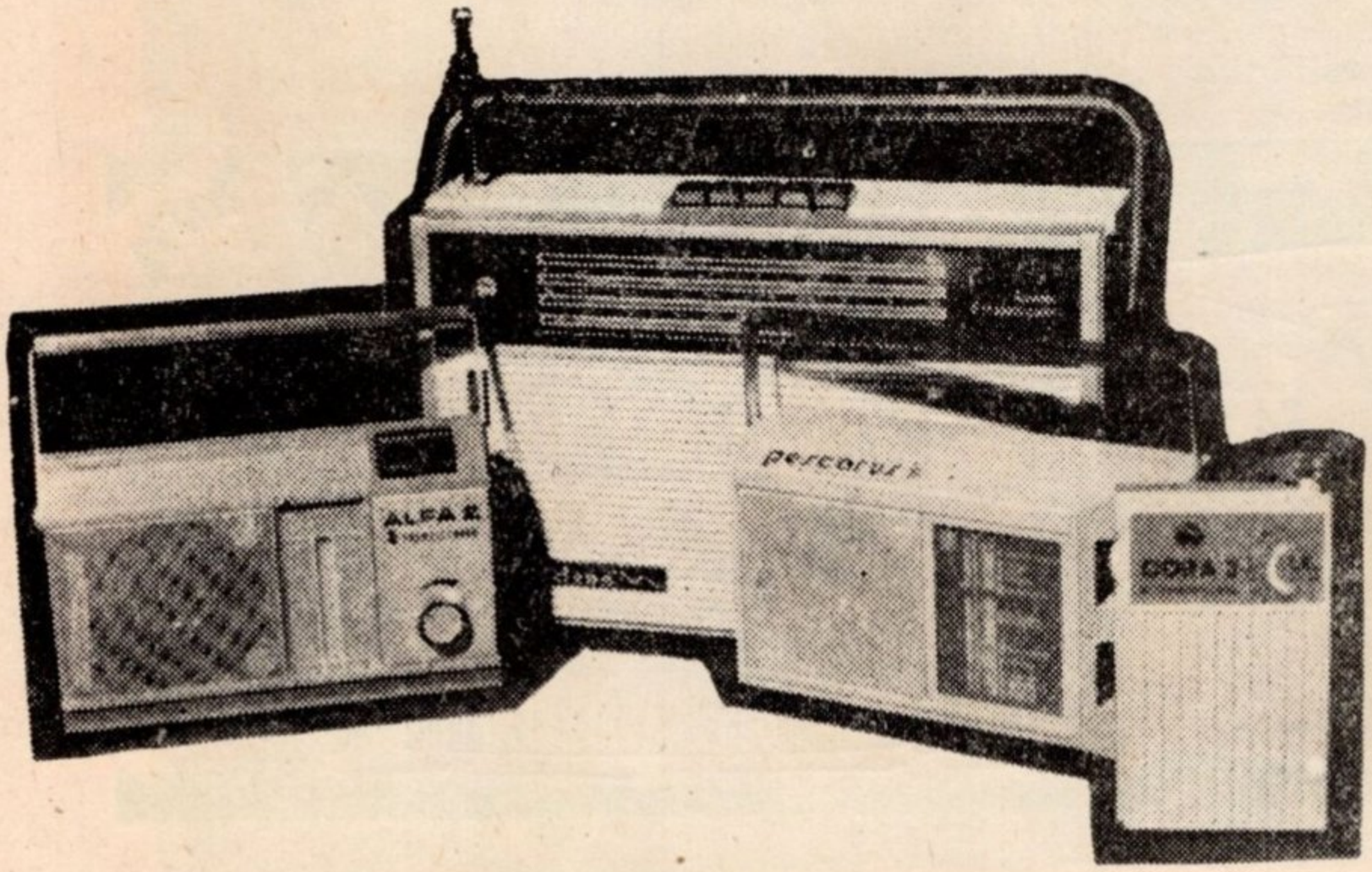


Datorită stabilizatorului încorporat, aceste televizoare funcționează normal chiar și la variații mari ale tensiunii de rețea. Complet tranzistorizate, televizoarele cu circuite integrate au o fiabilitate mărită. Consumul lor de energie electrică este redus cu 33%. Termenul de garanție pentru buna funcționare a aparatelor din familia televizoarelor cu circuite integrate este majorat la 12 luni.

Magazinele și raioanele de specialitate ale comerțului de stat vă oferă spre alegere următoarele tipuri de televizoare cu circuite integrate:

Denumirea televizorului	Diagonala ecranului (cm)	Preț	Aconto (lei)	15% Valoarea ratei lunare (24 rate)
OLT	**44**	**2920**	**438**	**103**
SNAGOV	**47**	**2920**	**438**	**103**
SIRIUS	**50**	**3050**	**457**	**108**
SIRIUS	**59**	**3100**	**465**	**110**
DIAMANT	**61**	**3600**	**540**	**128**

Noul dumneavoastră televizor va fi, desigur, un televizor cu circuite integrate pentru că este realizat în baza celor mai noi scheme tehnice utilizate pe plan mondial.



RADIO-RECEPTOARE PORTABILE

Nu numai acasă, dar chiar și în timpul drumețiilor sau al excursiilor de sfîrșit de săptămînă, omul modern simte o acută nevoie de informare. Numai un aparat de radio portabil vă poate oferi, oriunde vă aflați, ultimele știri. Radioreceptorul portabil este un mijloc de informare de neînlocuit, dar și un tovarăș agreabil în clipele de destindere. Următoarele tipuri de radioreceptoare portabile, ușoare, de mare sensibilitate și selectivitate, asigură o audiție clară și plăcută:

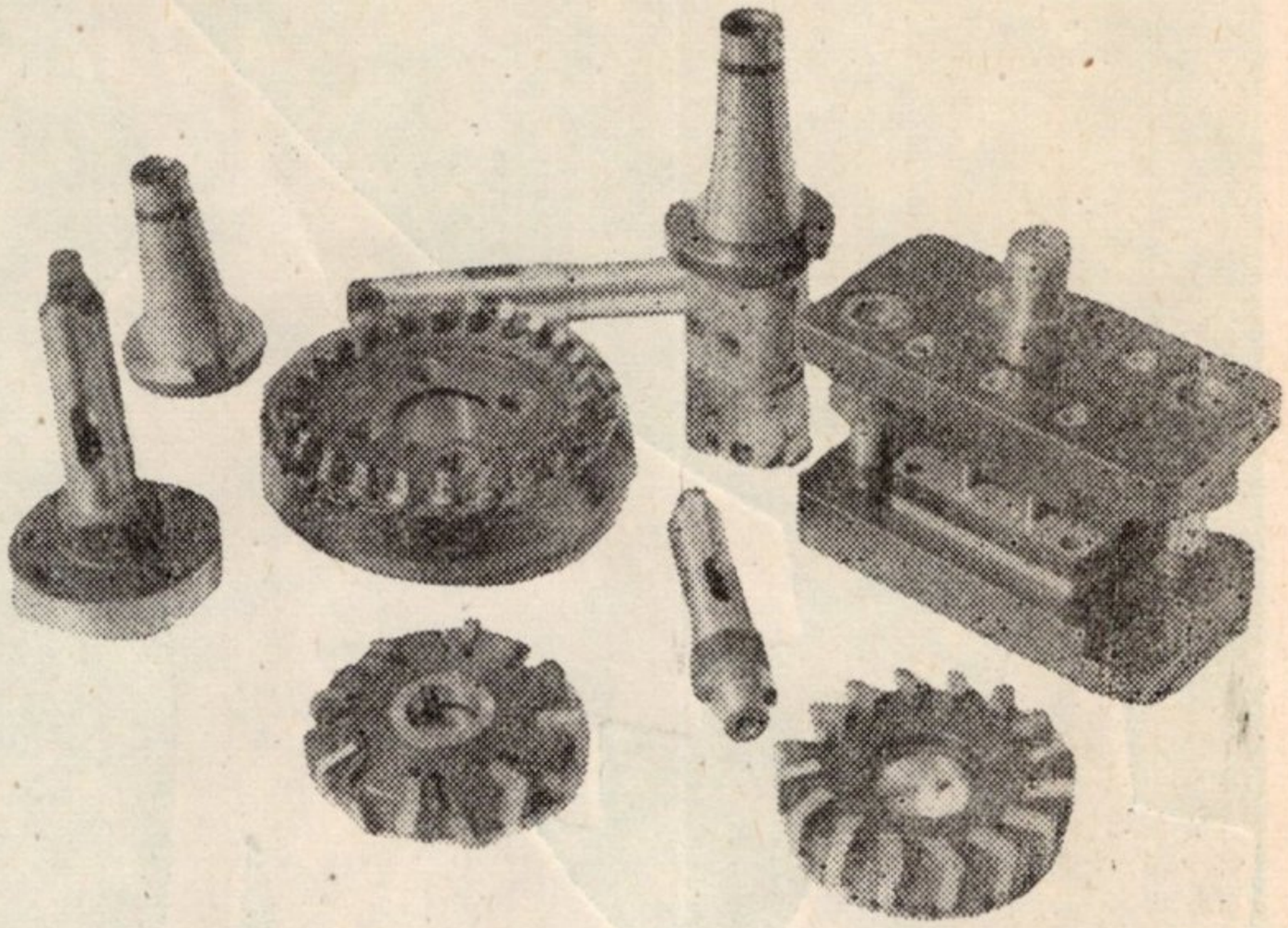
Denumirea	L.U.	Preț
CORA	**1**	**345 lei**
APOLLO	**1**	**345 lei**
PEȘCĂRUȘ	**2**	**450 lei**
ALFA	**2**	**450 lei**
COSMOS	**3**	**645—740 lei**
ALBATROS	**4**	**800 lei**
JUPITER	**4**	**845 lei**
MADRIGAL	**4**	**1150 lei**
GLORIA	**4**	**1450 lei**

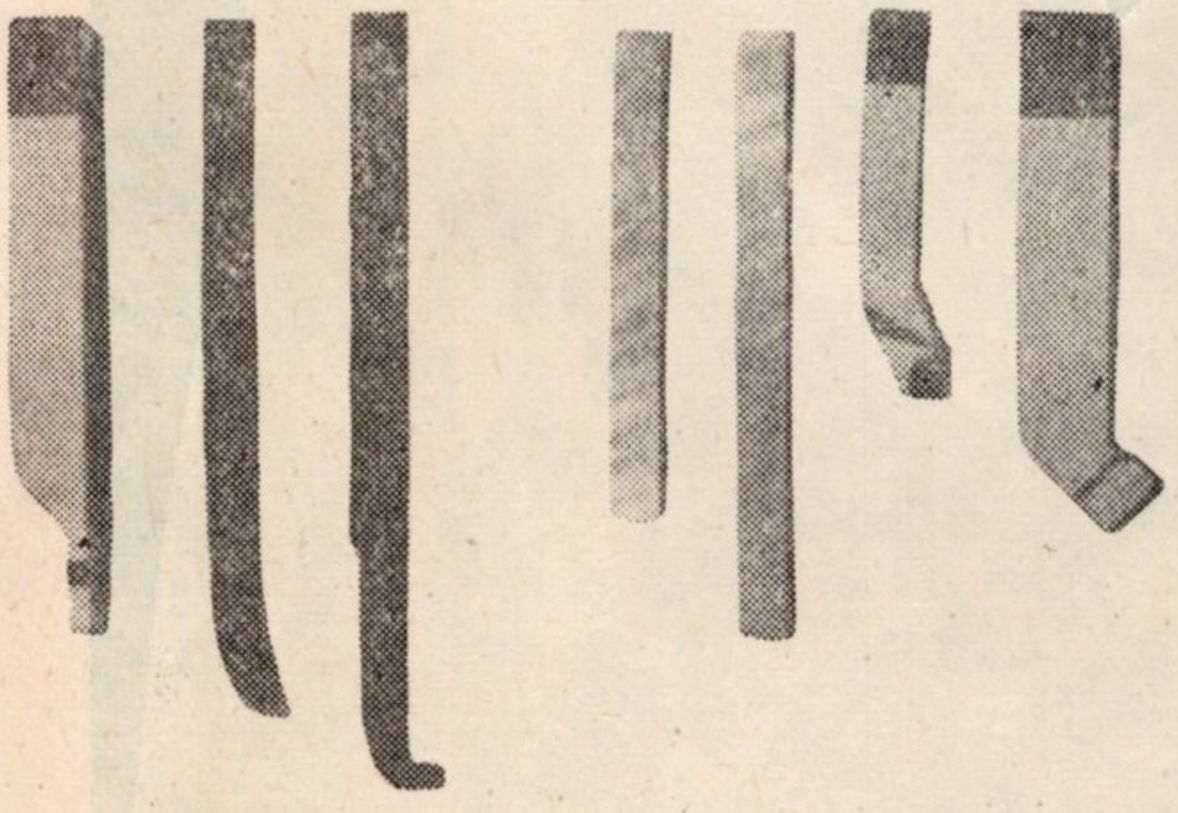
Radio-receptoarele portabile se vînd și cu plata în 18 rate lunare. Avansul este de numai 20 la sută.
Magazinele specializate ale comerțului de stat din București și din întreaga țară, vă pun la dispoziție o gamă largă de astfel de produse electronice.

idsmsa
FOCSANI

I.D.S.M.S.A. — FOCȘANI
bd. București, nr. 177, jud. Vrancea
telefon 15600; telex 050343

Întreprinderea de **DISPOZITIVE, ȘTANȚE, MATRIȚE, ȘI SCULE AȘCHIETOARE — FOCȘANI** — o realizare modernă în materie — este înzestrată cu utilaje la nivelul tehnicii mondiale. Produsele sale, realizate la un înalt nivel calitativ, pot fi livrate celor interesați pe bază de comenzi ferme.





ȘTANȚE, DISPOZITIVE, MATRIȚE
CUȚITE DE STRUNG:
CAPETE DE FREZAT:
— cu plăcuțe brazate din C.M.S.
— din oțel rapid
— **ROMASCON** (frontală, cu cuțite demontabile)
— cilindro frontale:
a) cu dinți din oțel rapid
b) cu cuțite amovibile
— disc cu trei tăișuri, cu dinți din oțel rapid în zig-zag
BURGHIE ELICOIDALE Ø 25—35 mm.
SCULE ȘI PORT SCULE pentru strunguri **CARUSEL**, mașini de alezat, frezat și freze-portal.
ACCESORII PENTRU MAȘINI UNELTE.

CENTRALA INDUSTRIEI MĂTĂSII INULUI ȘI CÎNEPII

Prin calităţi estetice deosebite articolele realizate de unităţile Centralei industriei mătăsii, inului şi cînepii — şi-au găsit expresia în numeorase expoziţii şi tîrguri, unde au fost şi sînt etalate diverse sortimente de ţesături din mătase, in, dobîndind sub mîna minunată a omului, locul cel mai de preţ în lumea frumosului.

CIMIC

Bucureşti B-dul Ghencea nr. 134

sector 6 · telefon 31 53 01

UNITĂȚI DE DESERVIRE TURISTICĂ ALE COOPERAȚIEI DE CONSUM PE PLAIURILE GORJENE, VÎLCENE ȘI ARGEȘENE

Turismul, ramură importantă a economiei naționale, cu pondere în continuă creștere în ceea ce privește diversificarea condițiilor de trai ale populației și cu largi posibilități pentru a asigura fiecărui cetățean o odihnă și o viață plăcută, instructivă și educativă, poate evolua în deplină concordanță cu necesitățile societății dacă se iau în considerare etapele de creștere a cererii turistice și îndeosebi etapele necesare pentru amenajarea de zone propice acestui gen de activitate.

Dezvoltarea continuă a circulației turistice în țara noastră, interesul mereu crescînd al turiștilor străini pentru a cunoaște realizările poporului nostru și evoluția relațiilor economice și culturale cu tot mai multe țări, pun în mișcare un număr tot mai mare de vizitatori, tineri și vîrstnici, dornici de a cunoaște viața și obiceiurile noastre, frumusețile naturale, monumentele de artă și istorice etc.

Cooperația de consum, prin activitatea sa permanentă, aduce o contribuție tot mai însemnată la dezvoltarea turismului în țara noastră atît prin construirea de noi unități cu profil turistic, cît și prin extinderea și modernizarea celor existente. Astfel, în prezent în sistemul cooperației de consum funcționează 220 unități turistice cu 49.000 locuri la mese, de 8.900 locuri de cazare. Unitățile respective sînt situate pe cele mai diferite trasee turistice ale țării, în locuri pitorești, în vecinătatea unor monumente și obiective de larg interes turistic, în unele stațiuni balneoclimaterice, oferindu-și serviciile mereu mai diversificate. Unitățile turistice ale cooperației de consum sînt mult apreciate de către turiști și datorită cadrului natural în care sînt amplasate, originalității construcțiilor, cît și pentru specificul lor culinar tradițional.

În acest context se înscriu și unitățile de deservire turistică ale cooperației de consum situate pe plaiurile gorjene, vîlcene și argeșene.

Stabilind ca punct sudic de plecare municipiul Pitești, reședința județului Argeș, se pot urmări două trasee considerate deosebit de atractive din punct de vedere turistic, respectiv traseul spre nord, pe vechea cale comercială ce lega Țara Românească de ținuturile Brașovului și traseul spre vest printre dealurile subcarpatice unind pămînturile celor trei zone pitorești amintite. Pe aceste meleaguri, cooperația de consum a construit hoteluri, hanuri, cabane și popasuri turistice care oferă vizitatorilor, într-un cadru natural încîntător, condiții bune de odihnă și recreiere, camere comode, preparate culinare specifice zonelor în care poposesc, precum și o gamă variată de servicii: spălatul și călcatul lenjeriei, servirea micului dejun la cameră, închirieri de obiecte și jocuri, călcatul hainelor etc. Astfel, pornind pe drumul spre nord (DN 73) la km. 76 se află localitatea Rucăr, unde cooperația de consum a construit, în stil arhitectonic specific argeșean, HANUL RUCĂR, situat în centrul civic al comunei.

Obiectivul respectiv cuprinde un restaurant, o cofetărie și 20 camere cu 2—4 paturi amenajate în stil rustic; hanul respectiv dispune de încălzire centrală, loc de parcare auto, iar preparatele culinare care se servesc sînt specifice locului. În continuare, la numai cîțiva kilometri de Rucăr spre Brașov, pe o șosea laterală, printre cheile Dîmbovicioarei și Brusturului, se poate poposi la CABANA BRUSTURET, care dispune de 81 locuri de cazare în camere confortabile cu 2—4 paturi.

Pentru amatorii de excursii și ascensiuni — în apropiere aflîndu-se Peștera Dîmbovicioarei, Cheile Ghimbavului, Brusturetului și masivul Craiului — cabana respectivă a devenit un loc ideal de odihnă și recreere, iar la restaurantul acesteia se servesc preparate culinare specifice (bulz mocănesc, brînză în coajă de brad etc.). Mai departe, tot pe DN 73, la km. 90 de la Pitești (în apropierea localității Valea Urdei) în cel mai înalt punct de trecere spre Brașov, se află hanul PIATRA CRAIULUI cu 40 camere cu încălzire centrală și confort modern, unitatea dispune de un restaurant cu preparate culinare renumite și de un punct de vînzare a obiectelor de artizanat.

Tot în județul respectiv, pe drumul vestic ce pleacă din Pitești spre Rîmnicu Vîlcea (DN 7 la km. 14), la marginea unei păduri de

adas

ADMINISTRAȚIA ASIGURĂRILOR DE STAT

ASIGURĂRI UTILE PENTRU AUTOMOBILIȘTI

La Administrația Asigurărilor de Stat automobiliștii pot contracta diferite feluri de asigurări facultative auto — care acoperă o serie de riscuri, altele decît cele cuprinse în cadrul asigurării prin efectul legii de răspundere civilă auto —, cum sînt:

— asigurarea globală pentru avarii — casco;

— asigurarea autoturismelor numai pentru pagubele produse ca urmare a accidentelor de circulație;

— asigurarea autoturismelor numai pentru pagubele produse de incendiu și calamități;

— asigurarea autovehiculelor pentru furt;

— asigurarea suplimentară pentru cazurile cînd autovehiculul este condus de alte persoane decît asiguratul sau rude ale acestuia;

— asigurarea autovehiculelor în legătură cu utilizarea lor la concursuri, întreceri sau antrenamentele pentru acestea;

— asigurarea de accidente a conducătorilor de autoturisme și a altor persoane aflate în autoturisme;

— asigurarea autovehiculelor cu valabilitate numai în afara teritoriului R. S. România.

Pentru relații suplimentare și pentru încheierea unor astfel de asigurări, cei interesați se pot adresa responsabililor cu asigurările din unitățile socialiste, agenților și inspectorilor de asigurare; filialelor A.C.R sau, direct, oricărei unități ADAS.

CARTEA PRIN POȘTĂ

Dacă doriți să primiți la domiciliu ultimele apariții editoriale sau anumite cărți de beletristică sau de specialitate care vă interesează, adresați-vă librăriei „Cartea prin poștă“ unitate a cooperației de consum din București, str. Sergent Nuțu Ion nr. 8—12 sector 6 cod 76324. Este suficient să trimiteți o carte poștală, indicînd titlurile respective precum și adresa dv. exactă.

Plata se face la primirea coletului.

BREAK!

Avantajul dumneavoastră — oferirea unei rachete PLUTO! Șansa copiilor dumneavoastră — cîștigarea ei!

Oferindu-le o rachetă pentru tenis de cîmp, le oferiți șansa de a deveni campioni!

Racheta PLUTO — racordată cu corzi de silon — costă numai 184 lei și poate fi cumpărată din magazinele comerțului de stat care desfac articole sportive. În același loc veți găsi și husa (34 lei) și presa de lemn pentru racordare (36,25 lei).

COPIII DUMNEAVOASTRĂ VĂ IUBESC MULT!

OFERIȚI-LE POSIBILITATEA SĂ VĂ IUBEASCĂ TOTAL, DĂRUINDU-LE . . .

o încălțăminte pentru sport, adecvată nu numai facilitării cîștigării unui set la tenis, dar atingerii și altor performanțe sportive.

Magazinele de specialitate ale comerțului de stat din București și din întreaga țară, vă oferă o bogată și variată gamă de încălțăminte pentru sporturile dumneavoastră preferate — articole care se remarcă prin comoditate, rezistență, durabilitate, sistem de fabricație adecvat disciplinei pentru care au fost confecționate.

CHEC, PUFULEȚI, FULGI de PORUMB și
SPECIALITĂȚI de PANIFICAȚIE
de CALITATE SUPERIOARĂ

TITAN
BUCUREȘTI

● REGMAN, Cornel (195) ● RUNCANU, Marcel Constantin (179).

● SAV, Vasile (86) ● SĂPLĂCAN, Radu (72, 207) ● ȘCHIAU, Octavian (5) ● SIMION, Eugen (105) ● SORESCU, George (41).

● TAȘCU, Valentin (198) ● TOMUȘ, Mircea (68).

● UDREA, Silvia (184) ● UNGUREANU, Cornel (247, 249, 276).

● VAIDA, Mircea (98, 139, 147, 150, 152, 204, 274, 284, 294, 298) ● VĂRGOLICI, Teodor (102)

● VLAD, Ion (226) ● VULPESCU, Romulus (142).

● ZĂRNESCU, Constantin (187, 196).

almanah TRIBUNA '80

LEI